



41278

ઐતદ

વર્ષ ૧૦ 'અંક ૨ એપ્રિલ-જૂન ૧૯૮૯

શિલ્પિય સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

સંસ્થાપક : સુરેશ ભોષી

એલફ ૧૦૦

વર્ષ ૧૦ અંક ૨ એપ્રિલ-જૂન, ૧૯૮૯

41278

વાર્ષિક સવાજમ રૂપિયા ૨૫

સવાજમ ભરવાનાં નુયળ

રસિક શાહ વજ, બી/૧ ખીરાનગર

એસવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ-૪૦૦૦૫૪

જ/૪૮ પારિખ માલંગ, ૪૨૭, ૬૦મી રસ્તા

અમુર, મુંબઈ-૪૦૦૦૭૧

અંદ્રિકા પંચાલ એચ/૧, અધ્યાપક કુટીર

મતાપગંજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલના નામે તથા વ્યવસ્થા અંગેના
પત્રવ્યવહાર અંદ્રિકા પંચાલના સરનામે કરવો.

મુદ્રણસ્થાન : અંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, શિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧
ફોન : ૨૦૫૭૮

ઐતદ

વર્ષ : ૧૦ અંક ૨ : એપ્રિલ-જૂન ૧૯૮૯

સંપાદન

શિરીષ પંચાલ. નવનત મારેખ. રસિક શાહ

કોઈ જન, નેવ્યાસી

‘દૂરથી બેઠે બોડ’ પર મને આંખું આંખું દેખાય છે, પપ્પા !”

હવે

મરમી પાછળ

રવરવ, બોધથી અખિની

છાછી.

‘અંકેરિયમમાં માછલીઓને મમે ખરું ?’

એ સાંજ.

સેરાથેલું અકાશ.

તારું ‘આવળો’ કહેવા બેઠેલા અંકેરિયમ શરીર

ને આખો...

હાથ હવામાં લંબાય.

આસ પાછળ યર્ષ

અટકે.

‘એટા, હવે તો પાસેલું પછડાંઆંખું આંખું...’

સત્તર/ઝડાર . ૭ નેવ્યાસી

અનિત ઠાકોર

પ્રમુદ

આવ્યો છું ત્યારથી ઘરમાં કંઈ જોઈતું નથી. કાં તો મારું પરિમાણ બદલાઈ ગયું છે કે પછી ઘરનું. આમ તો ચારેક વેશનથી આવું થયા કરે છે. હિંમરનું કારણેય હોય. તુવેર શીંગ કાટે ને ઢાણો દડી નય એવું નાણું મારી આવતમાં પણ થયું છે. એવું ન ચે હોય. કેમકે બાને પૂછ્યું તો એણે તો 'એખલો હેરમાં રઈ રઈને એખલગંધરો થેઈ ગીયો છે' એવું કહ્યું. એ ય સાચું. પણ હમણાં હમણાંની ઘરમાંથી કંઈ વાસ આવ્યા કરે છે, એટલું તો નહીં.

ગયા શનિવારનો આવ્યો છું. એટલે આજે તો પૂરા ચાર દાંડા થયા. ચરકકડીની જેમ ઘરમાં જ અહીંતહીં ફર્યા કરું છું. બે કે ચલાય એમ હોય તો બહિં ને! આવવા નીકળ્યો તેના બે દહાડા પહેલાં ઘૂંટણે ફેલ્લી દેખાઈ. જેઈ તો બાલતોડો. હં ય બો આજહુ તે કંઈ ધ્યાન ના આવ્યું, હવે તો ખાસ્તુ ગૂમડું થયું છે, બા કે' છે - 'તખલો બો આજહુનો પીર, હુકી બોયડી નીચે રખડી જહે.' વાતે ય સાચી. મને દવાખાને જવાનો બો કંઠળો. પણ હવે તો ગયે જ છૂટકો છે. આજે તો ખુમાને કહિં : ચાલ ખુમા ! શાહને દવાખાને. નસ્તર ના મૂકવું પડે તો સારું. ઘૂંટણ એવું તો અકળાહી ગીધું છે એવું તો અકળાહી ગીધું છે કે ના પૂછો વાત. ભગવાન હાથ ફેરવીને હારું કરી દેય તો હારું.

ઘરમાં હોઈ એટલે સાલી ભૂખ બો લાગે. ખાઈ ખાઈ ને ભૂખો. પગ વળી વળાને રસોડે વળે. મને જુએ કે બા કે' - 'આ લંગરખાનની સવારી આવી પોંચી. આગલા લવમાં મારો તખલો ભૂખો ને ભૂખો મરી ગયલો ઝોહે.' બેં લાઈએ

દિવાળીએ પરજ્યા પછી ઘરમાં હરવું ફરવું અધડું થઈ ગયું છે. આં નઈએ
 ત્યાં સાજા હાલેલી હોય. રજાઓમાં આ બે તકલીફ. એક યમા એટલે બહાર
 બેઠે બેઠે આકરા તાપ ખમવાના. હજુ નાનો પરજ્યો એટલે તે હેલેલી ધારીના
 ફંદડાયા પછુ ત્રણ થઈ જશે. હું જાને પછી વાર ક'ઈ - 'બા, આ હાજરાજ-
 વાણુ જવા દે. મને બો અકળામણુ થાય છે. સાણું બા' જાવ તા' કાઈ ને કાઈ
 ભેટુ જનરી હામી ધરીને જીણુ જ જોય તો તમે હું કરો ? બા એણીને કેવ-
 'તું' અજુ થ એવો ને એવો જ રી'યો તખલા ! તું તો સમાજવા'શ છે તે
 અમને હો સમાજવા'શ કરવા છે !

હાંતણુ કરતા કરતા જ બાની આ મારે જૂઠ પડી. બા કે છે : તખલા !
 તારા આ ખરાજને પૂજા મે'લ ને અ'ઈ રે તા' કુછી હાતણુ જ કર, ની' તો
 બે વરહમાં ઠાવ બોબો થઈ જશે. તે મે' હાતણુ લીધું. પણ આણુ બો વાજે.
 મે'માં જાણે બાવળામાની યજા ફરતી હોય એવું લાગે છે. બાવળા ઉલાઈત્ર મવા
 છે ને જધુ અઝરી જીકણું છે. હોમગા કરી રસોડે ગયો. તો સામે જ જાને
 ખારી ભટકાઈ !

રસોડે ભાઈ, બાધર ને ખુમાન બેઠા છે. આ રોખીમાં વેડી ભાઈ દાલીને
 વળા રોડતા રોડતા બોલ્યા : હારુ જેતીયાં અ'વે ક'ઈ જરકત રાઈ છે નધી
 એક પછી એક વરહ બે વરહા બાવે છે. ઘરનો ખરચો હો નીકળતો નથી.
 બે પ્રસંગ ઉઠેલતા તો મારી કેડ ભાંગી ગઈ છે. પછી મારી સાણુ ભોઈને કે -
 'અ'વે તો મોકરીવાળા ક'ઈ મદદ કરે તો જ પો'ચાય.'

મે' માયુ ખ'જવાળુ' ને આ પીવા લાગ્યો - 'બા, અ'ઈ મામાં દુધ લાખવાનો
 રીવાજ નથી હાવતો.' - મે' જોણું તો આમાં માખી પાડે એવો અજુઝમો જમાના
 મોં પર હતો - ખુમા સિવાય. તા' એક ધૂમરો બોલ્યો - 'હવારે પાનહેર દુધ તો
 લાવીયે છીએ. પો'માં વળાણું ભોઈએ ને !' મને ચયું - લો ! મને હો પમ
 ફરવા માંડેલ છે ને દે' ! - બા એણીને બોલી - 'એખલમ'ધરા એખલા દુધની
 ખીને ફરી ગીમો છે !' - ભાઈએ રોખીમાં મોટી ફૂક મારી. એટલે બેતણુ છાંટા
 એમના ધોળા પાપજામાં પર પડયા. બોલ્યા - 'એણું જો'ય તો આ દુવાવાણુ
 વેચી મારીએ. આ લેને પઈજાઈયા એણું ફેડું હો ચૂકવણું તો પડે જ ને ?'
 - જાણી બાગીમાંથી ભેલી હતી એ જાણુ મારું 'ખાલ ગયું'. ઝડીમાંથી રાણી-
 વિલાડી તાકે એમ એની માંજરી માંજો તમતવતી હતી. મારી સાથે આંખ મળતા
 તરત જરુયાને પાંખડુ ખેંચીને 'એમાં હું હાંમળવાણું છે - મોટાએની વાતમાં
 એમ બળગતા જમડતા નાવણીયા જાણુ તાણી રઈ. જરુયાના હો હો' અવાજનો

જાખરા લીટા એવાયો, એટલામાં ચંટકા લાગ્યો. જોઈ તો ઘૂંટણના ગૂમડે બેતણુ માંખો પગથી પકડ જમાવી સંઢથી પરવાળા પોપડા ખોતરે — તારી બેન્ની માખી વેચુ ! બોલીને મેં ઉઘડી. જાધર ઝીણી આંખ કરી આંગળીના કાપા ગણુંતો હતો — ‘ચાલ તારે કુકાને જઈ ! સાડા આઠ થોઈ ગીયા છે !’ કરીને એ જોતો થયો. પુમાન અંગુઠા અને આંગળી વચ્ચે કશુંક મસળતો હતો. એના ડાબા અંગુઠાના વધારેલા નખમાં કચડું ભરાયું તે જાણ્યત થઈ. એટલે હાથ ખેંચેરી એ હો જોતો થયો : — ‘હો. શાહે એપોઈન્ટમેન્ટ આપી છે. જોઈ કંઈ એરેન્જ થાય તો !’ મેં પૂછ્યું — ‘કંઈ આપશે કે પછી — ?’ મને વચ્ચે બોલતો અટકાવી કહે — ‘એક્સપીરીયન્સ મળે તો ચ લણું !’ એ મયો એટલે લાઈ જીક્યા — ‘ખેતરે આંટો માર્યાઈ’. ની તો કહવો હેટે બેઠો બેઠો ખીડતો ફૂંક્યા કરહે !’ મેં ચ જીક્યા કયું. પગ વાળવા જતા ગૂમડાની ચામડી ખેંચાઈને ફાટી તે પરપોચે થયો.

બહાર એટલે આવ્યો. ફતો ખાટલા પર બારમાનું ગણિત સામે રાખી નોટમાં સહી કરવાના મરોડ કાઢતો હતો.

— ‘અગિયારમાં કંટલા ટકા આવ્યા ?’

— છીકટી ઝી.

— કેમ ભાઈ તો તેપન કેતાતા ને ? બા બોલી.

— તને કંઈ હમજણ ની પડે ને ? ફતો ચીડાયો.

— હારુ, બરાબર મેંનત કર. એ ખીજ બાજુ જોવા લાગ્યો.

— તમા આને ગણિત હીખવતા આવે તો ?

— બા અંવે તો ગણિત હો હારુ બદલાઈ ગીયું છે.

કંઈ મોંમાથાની હમજણ પડે એમ નથી. માસ્તરેએ પહેલા ધોરણના એકડા હો હીખવવાના. અધરા કરી હીધા છે. કે’ છે ‘બન્નેય એકડા અગિયાર નંઈ હહ એક અગિયાર !’ કું હજુરીયા હહ એક અગિયાર ? — ‘અમારા જમાનામાં હારુ અતુ.’ બા બોલી. એટલામાં ફતો કે’ — ‘તણુભાઈ ટી.વી. આપ્યાપોની. ખો હારી સીરીયલ આવે છે — અમણા અમણાની. જાને હો રામાયણ માંભારત જેવા માનસીંગ બાવાને તાં જતું પડે છે.’ — ‘એનાથી પૈલા છૂટકે તારે ને ? વાચે કહ્યું.’

— બ સોફામાંઈશીનની ટયુબ લઈ આવ, જરા ઘૂંટણે લહી હહ. મેં કહ્યું.

— ‘હાખલો ગણીત જમ !’ એણે સડીનો મરોડ કાઢતા કાઢતા કહ્યું.

— ભાઈએ કંયું તે હાંસરતો નથી ? બા તાડુઈ. એ મઈકાયલા પગલે ઘરમાં

અથે અને ક'યુ 'નથી મલલી !' ને કાને રડિયો માંડીને મુઠ્ઠામો લયકાતો
બહાર આવ્યો.

હું બહાર જોવા લાગ્યો. ફળાયામાં છોકરાઓ લખોટી રમતા હતા. નદી
પર રમત ચાલતી હતી. વચ્ચે વચ્ચે 'અ'ચી ની ચાલે, અ'ચી ની ચાલે' ના
અવાજો આવતા હતા. કાંઈ જોરથી રસેટનાં ઉંઠા મારણ હોય એવું મનજમાં
થતું હતું. મોટા છોકરા તીર રમતા હતા. 'અડીયુ લાઈયુ, અડીયુ લાઈયુ'નો
ચોરખોર ચાના જીવારાની જેમ છીંછી છીંછીને બેસી જતો હતો. એટલામાં પીંછી
રડતી રડતી આવી — 'મન રખોટી અલાવોની !' એણે જરૂર સામે હાથ દેખાડવા
હયું. અ'ઈ આવ. બેનને એક લખોટી આપ. જરૂરો તારી અંખ કરી
ચાંમલાના ટેકે પછોળા ટાંટીયા કરી, જાને હાથ પાછળ ભાંધી વિશ્રામની રોમી-
શનમાં ભીનો હતો. તાણીયો જ ભેઈ થો ! — 'જમુ બેટા !' અ'ઈ આવ.
બેનને એક લખોટી આપ.' — એ થોડે છેડે આવીને ભીનો રહી ગયો. એણે બહારથી
એક હાથે ખાખસે મળીના ખીરસામાંની લખોટી પકડી રાખી હતી. — 'પીંછી
બેટા ! તને હાંજે મનરથી બધી બેં લાવ્યાલીલા.' — પલ્લ પીંછીને કો'કડો
તો મોટો થયો. — 'જરૂર ! બેનને એક આલે છે કે ની !' જા તાડૂડી. જરૂરો.
હોડતો રસોડામાં નાથી ગયો. — 'પોપરા પાલે મૂળમા જ બે છે, તે કો'ધી
આલે ?' રસોડેથી અવાજ આવ્યો. જા બરમાં ચઈ. થોડીવારે ટપુળ લઈને,
બહાર આવી — 'સે ! અલાધીયાને હોલવા દેા જોર પો છે !' — 'નથી મલલી.'
કહી મેં ટપુળ નીચે મૂકી.

જઈને જાણુની પરસાળમાં મૂતો. થોડીવારમાં રાતુપીણુ અંધારુ પવરાઈ
ચલુ — જોઈ તો પાંચસાત કુરકુરીયા ન્હોરથી બરના પોપડા ખણી રજા છે,
પોપડા છખડી છખડીને છૂટા પડવા લાગ્યા. કુરકુરીયા જોરજોરથી ન્હોર મારવા
લાગ્યા. તે છાપડુ પલ્લ પોપડાની જેમ છખડીને જિલુ પડયું. મારી પૂંછડી દગાઈ
ગઈ. જે'ચી તો મૂળ સોલી નીકળી ગઈ. વધા ધૂરકલા ધૂરકલા પોપડા આવવા
લાગ્યા. ખાઈ ખાઈને એકે — ખાઈ ખાઈને એકે. હું જોઈ રહ્યો. હું બધાની
આગળ પાછળ ફરી ફરીને અટકાવવા લાગ્યો. કંઈ ના વળ્યું. એટલે મેં હો
એક પોપડો મોઢામાં મૂકધો, મોઢામાં સળવળ સળવળ ચલુ. જોઈ તો અળસીયું
લટકે — ૧૫ — ૧૫ — ૧

— 'તખા ! ખાવાણુ કા'ઈયુ !' — જાતો અવાજ આવ્યો.

હું છીંચો. વાઘામાં જઈ હાથ-મોં પોઈ રસોડે આવ્યો. બાઈ, બાધર, જુમાન
ને કૌતો બેઠા હતા. બાળી ખાવાણુ કાઢતી હતી. જા પીંજરાને અડેલીને બેઠી

હતી. મને ઘંગડાતો જોઈ ખુમાને બોલ્યો — ‘કેમ લાગે છે ? — બા કે :
 હેઠની ગાંધે ફાલ્લો થાયો તે પંપાળાને મોઢો કઈરો !’ — ‘કહું છું કે દવા
 લો ! નહીં તો આખો પગ કોલી જશે.’ — ‘થહે’ મેં થાળા પાસે ખસેડતા કહ્યું.
 થાળામાં જોયું તો ગીલોડાનું શાક ! — ‘આ કાઢી લે !’ — મેં જાને કહ્યું. —
 ‘ખુમાને ના ક’ઈ’તી. તો હો એને ભાવે એટલે એ જ લાઈવો.’ — ‘કેમ નથી
 આવતું ?’ ભાઈએ પૂછ્યું. ‘કેવાનું મન થયું’ કે ‘ગલોડા મોંમાં લાખું છું તો’રે
 એટલું લીધું લાગે છે કે અળસીયા આવતો હોઈ’ એવું જ થીયા કરે છે.’ —
 મને ઝોકારી આવી.

‘—માનસીંગ બાવા મળેલા. વીંધાના છેલ્લામાં છેલ્લા હાત અંબર કે’ છે.’
 ‘—ભાઈ બોલ્યા, બાધર ઝીણી આંખ કરી સામે જોવા લાગ્યો — સાપ દેડક
 મળવા તાકે મડિ એમ.

‘—તારા બાપે પેટે પાટા બાંધીને આટલું બચાઈવું છે.’ બા બોલી.

‘—તને ની હમજણ પડે.’ બાધર બોલ્યો.

‘—મારે હો દુકાન હમી કરાવવાની છે ને માલ ભરવાનો છે !’ — એણે ફાળાયો
 ભર્યો.

‘—કેટલાક આવશે ?’ ખુમાને પૂછ્યું.

‘—ફૂવાવાળા માંગે છે. એટલે હિતેરેક અંબરનો આસરો ખરો.’ ભાઈ બોલ્યા.
 ત્યાં અવાજ થયો. જોઈ તો ભાભીએ ઢાળના તપેલામાં કંકણો પછાડેલા.
 ઢાળનાં છાંયો ગિડચા. બા, જરૂર ને મારા પર પડ્યા. જરૂરો દાઝ્યો તે
 ભેંકડો તાણવા માંડ્યો. બાના ગાલે હો છાંયો ગિડચો — પડુમરેલી ફાલ્લી
 જેવો.

ભાઈને એટલે આવીને બેઠો. સામેવાળા કાનજીમામા કોમળા કરવા ખંડાર
 નીકળ્યા, મને જોઈને કે—

‘—હું ચાલે છે માસ્તર ?’

—બસ મન !

—તમને માસ્તરોને હારી હેર છે ! જ મહિના જવાનું ને જ મહિના રખ !

—તમારો ધંધો કેમ ચાલે છે મામા ?

—જમતો ના મૂતર. મામાએ કહ્યું. પછી કે—કલ્લુના અડડે બેઠું છું પણ
 તમારા જેવું ન’ઈ.

—કેમ ?

—કેમ તે તમે તો માસે માસે તરે તે માસ્તર ને અમારે તો વાદળા હામે જોઈને કામચલા નિહાલા લાખવાના !

—ના, ના, એવું હોય કે ?

—મામાની વાત હાવી છે. તમારે કાં આગળ સંભાળ કે પાછળ ધરાય છે, સાઈ બોલ્યા.

—જો, માસ્તર ખોટું ના કાં. અમણાં હો પચાર વધ્યા છે. ને દુશન જુદાં ! અરે ના હાંકો એમાં જ આવ છે. અમે હો અપા વાંચીયે છીએ.

—શુભરાતીવાળાને હાંના દુશન ચલે ?

—સંભળા ના રડ ! લખખી આવતી જોઈ તોહો ચાલી જશે. બા બોલી.

—હાડ, તો તમારા મરથે હવાર, બસ. મેં કહ્યું.

—માસ્તર આજે બરાબરના હાપટમાં આઈવા છે. મામા જેલમાં આવી ગયા. બધાં ડસવા લાગ્યા.

હું પરલાળમાં જઈ ખાટલામાં આડો પડ્યો. ક્યારે જીંઘ આવી તે હો ખબર ના પડી. છેક પાંચ વાગ્યે જાઠ્યો. શરીર જલ્દે પૂલીને લીમચુ થઈ ગયું છે ! અલુઅપાડી ચમા કરે છે. આંખ આગળ ભળા જૂલ્યા કરે છે. પાંદેલા કાનમાં કોઈ સળી નાંખે એમ વિચારે પ્રવેશવા કરે છે...

બા ચા લઈને આવી—‘ મેં ઘોઈને ચા પી લે ! ’

મેં ઘોઈને ચા પીધી. ખુમાન ગાળ્યો. પેન્ટ-શર્ટની ચડી ના દૂરે એટલે સામે ખાટલાની ધારે બેઠો. એના અણીયાળા જૂટ ચમકે છે. રૂપેની વાસધી જાહું મધમધવા લાગ્યું. સવારની વાત યાદ આવતા મેં પૂછ્યું.

—શું કહ્યું હો. સાહે ?

—જુનીયર ડોક્ટરની જગ્યા તો સિલખપ થઈ ગઈ છે.

—અરે હું કરશે ? બા બોલી.

—તખુલાઈ ! તમે થોડીક હેલ્થ નવી કરો ! મોટાસાઈ લુખ્યા છે ને બાધર સાઈ તો રૂપિયો ચ લોડે એવા નથી.

—મારી પાસે પણ અચારે તો કશું જ નથી.

—આઈ જો. પણ પી. એફ.આઈ સીત ના મળે ? પાંચ-સાત વરસમાં તો હું જમી જઈશ.

મને કહેવાતું મન થયું કે તારા હોખીયોપથી માટેના ડોનેશનની લોન તો હજી હમણાં પૂરી થઈ છે. હું એની સામે તારા રહ્યો. મને એના રૂપેની ચંપ ચૂંગળાવવા લાગી.

—થોડો ટાઈમ ટાઈવેટ હોસ્પિટલમાં બેઠા કર. થોડા પૈસા ચાલ ત્યાં સુધીમાં
હું પણ થોડા બેગા કરું.

બા અકળાઈ —મૂળમાં મે'તો.

તે એકડે એક ડે'તો.

—એમાં તો મારી અડધી લાઈફ પૂરી થઈ બધ. કોઈ ના હેલ્પ કરશે તો મેં કમાંથી
હોત લઈ જતે ડીસ્પેન્સરી કરીશ.'—હાથ આટકીને એ બેઠી ગયો.

હું જોઈ રહ્યો. પગ જોડો કરવા ગયો તો ચીસ પડાઈ ગઈ. લોહીનું પર.
થતા ભારે કબીતર થતી હતી. મુઠ્ઠી મારવાનું મન થયું. પણ હિંમત ના ચાલી.
એટલે સોઈ શોધવા લાગ્યો. સોઈ તો ના મળી પણ નેપીન મળી. ગૂમડાને
ખોતરવા બેઠો. ખુમાન પાણી પીને પાછો આવ્યો. મને ખોતરતો જોઈ કહે —
'નેપીનથી ના ખોતરાવ ! હવે તો નસ્તર જ મૂકાવવું પડશે. ચાલો ડો. થાહ
પાસે.'

મારી નજર સામે ગૂમડાં ગંધાવા માંડ્યાં. બાલતોડાથી વથેલાં ગૂમડાં—કોઈ
ફેલ્લી, કોઈ પાકે ચડેલું, કોઈ ફાટીને ફફડી ગયેલું ગૂમડું. ઘર આખામાં ગૂમડાં
ગૂમડાં. એક જ લોહીની ફલકચારી ધીમે ધીમે પરુનું ગૂમડું મની ગયેલી
દેખાઈ. એના પરના રત્નમડાં ફુલો પાકે ચડીને પીળાપીચ ગૂમડાં થઈ ગયેલા.
મને બા દેખાઈ. પીંજરાને ટેકે બેઠેલી બાનું ઘૂંટણ ને આ છાપરીયું ઘર !
બંને એક જવા ! એના પર વાર તહેવારે રૂપે થતાં રહે છે. ખુશખૂ બને
બદખૂ વચ્ચેની મગજને ચકરાવી દેતી એ વાસ ! ધણાં વખતથી ઘરમાં લાખલ
થતાં બૂ દેમ આવતી હતી ? મેં નાક લખી દીધું. ખુમો સહેજ દૂર ખસી.
ગયો ને પૂછ્યું — 'શું થયું ?'

—ખુમા ! અમદાવાદ પેસેન્જરનો શો ટાઈમ—છે ? 'સાત વીસ' કહેતા
એની ભ્રમર પલુછની જેમ જોંચાઈ. એ ડાબા અંગુઠાના ઊછેરેલા નખ પર
આંગળી ફેરવવા લાગ્યો...

એનિબાલ મોન્ટેઘરે માચાડો

અનુ. શિરીષ પંચાલ

પિયાનો

નેઆએ હ એલિવિરિયાએ ઉપલા માથે હમ કરતી પોતાની પન્નીને ધરિ પાડીને કહ્યું - 'રોઝાસિયા, એ માણસને મેં બહીયો ચાહ્યા જવાનું' કહી હાથું 'એ, શું' હિંમત છે એની? એ તો મનક હિંમતો હતા: માંડ માંડ એના પાંચસો આપી તકામ એમ એ તો કહેતો હતો.'

તે બેલી: 'અરે આ તો હસતાહી છે, મજા પડતી લેવો છે અને ખીમને વેચી મારવાને', એ રીતે તો બાવા કોઠો માલદાર બને છે!'

પણ રોઝાસિયા અને સારા નીચે આબમાં ત્યારે થોડા ચિંતાતુર હતાં. જ્યાં પિયાનો ખાસે આદરભાવ સાથે રખા, જ્યાં પિયાનોનું અપમાન થયા પછી તેને આશ્વાસન આપવા માગતા ન હોય!

એલિવિરિયાએ કનેક અને સમજ્યા પિયાનો સાથે જોતાં જોતાં આરપૂર્વક કહ્યું: 'તમે જોજોને! આપણને બાની સારી હિંમત મળશે.'

રોઝાસિયાએ સ્વબ્ધ: 'તમે જાણમાં જાહેરાત આપી દો એટલે સોમો રોજે વળશે. ધર કોઠાથી આ...ટલું જુલું હામરાશે.' રોજું સુચવવા માટે જે રીત અપનાવાય છે તે પ્રમાણે જમણા હાથની આંગળીઓનાં ડેરવાં બેમાં કરીને તે બેલી, 'વેચી નાખતાં તો છૂપ ચાલ્યો નથી.'

નેઆએ બેલ્યો: 'પિયાનો માટે પ્રેમ છે, તમે એની સાથે જુઓ અને લાગે કે સંગીત સંભળાય છે.' તેણે એકની ફેફસે હાથપૂર્વક હાથ લગાડ્યો.

એવં

‘જોઆઓ...ચાલો ત્યારે આપણે જાપામાં જઈએ તો આપી દઈએ.’

પિયાનો તો કહી નાખે જ પડે એમ હતું કારણ કે તો જ નાનકડા બેઠકખંડને સારા અને એના ભાવિ પતિ માટેના શયનખંડમાં ફેરવી શકાય. એના ભાવિ પતિ તોપણમાં લેફ્ટેનન્ટ હતા. વળી પિયાનોના પૈસાથી સારાનો લગ્ન પોતાક પણ ખરીદી શકાય.

ત્રણ દિવસ પછી પિયાનોને શહાદત માટે હારતોરાથી શબ્દગારવામાં આવ્યો; અને ખરીદનારાઓના સ્વાગત માટે આખું ઘર હિત્તુક થયું.

સૌથી પહેલાં એક મા દોકરી આવ્યાં, દોકરીએ પિયાનો ખેંચ્યા અને જરા પગાડી ભેંચી.

‘અમી, આ તો જરાય સારો નથી.’

‘મા જીભી થઈ ગઈ અને એની સામે ભેંચું. પછી ખ્યાલ આવ્યો કે કેટલીક પટ્ટીઓ પરથી હાથીફાંતણું સુશોભન જામડી ગયું હતું. દોકરીનો હાથ પકડીને બહાર નીકળતાં નીકળતાં બબ્બી : ‘આટલે વધે દૂરથી આ ભંગાર ભેવા આવ્યા !’

ઝોલિવિરિયા કુટુંબને તો બસ તોય અનુભવવાનો સમય જ ન મળ્યો કારણ કે નવા ત્રણ ગાઠક આવ્યા; ત્રણે એકી સાથે આવ્યા. શ્રીમંત વિધવા જેવી એક મૌઠા; ગોમલ્સ પહેરેલી અને હાથમાં સંગીત વિષયક કોઈ ફાઈલ લઈને આવેલી એક યુવતી તથા ઘસાઈ ગયેલો જરીપુરાણો સુટ પહેરેલો, રાતા વાળવાળો એક પુરુષ.

એ યુવતી પેલી મૌઠાને કહેવા લાગી - ‘હું તમારા કરતાં વહેલી આવી છું. આમ તો એનો કશો અર્થ નથી. હું તો મારી માતા કહેવાથી જ આવી છું. આવા તો ઘણા વેચાતા હશે. પણ મારે માત્ર તમને એટલું જ કહેવાનું છે કે તમે બસમાંથી ઊતરતા હતા ત્યારે હું બારણે ધંટડી વગાડતી હતી. આપણે બંને સાથે બેઠે આવ્યા પણ હું અહીં પહેલી આવી છું.’

પહેલું કાણ આવ્યું તેની સ્પર્ધા ભેંચને ઝોલિવિરિયા કુટુંબને તો આનંદ થયો. આમ છતાં આ વાતનો અંત લાવવામાં તેમણે કહાપણ ભેંચું એટલે વધા સામે ભેંચને તેઓ હસ્યા અને કોઈ પીવા બચાવ્યું. પેલી યુવતી પિયાનો પાસે ગઈ, રાતા વાળવાળો પુરુષ દૂર જીભો રહ્યો અને તટસ્થતાથી પિયાનોનું મૂલ્ય માંકવા લાગ્યો. તે જ વખતે નિશાને જતી છોકરીને લઈને એક સ્ત્રી અંદર આવી.

એકાએક પેલી યુવતીએ પિયાનો વગાડવા માંડ્યો અને આખો ઓરડો એના સૂરથી ગાજવા લાગ્યો. એ સૂરો બસરા, કકૈશ હતા. ઝોલિવિરિયા કુટુંબે

સુલાકાતીઓના ચહેરા ધ્યાનથી ભેજા. રાત્રી વાળવાળો પુરુષ તદન નિર્મિય
 •લાગ્યો. એકબીજા સાથે સંમત થવા માગતા હોય તેમ જણાવે એકબીજા સાથે
 ભેડું. નવી આવેલી સ્ત્રીએ થોડા મચ્છોડાં. પોંટ નહીં આવેલી પ્રોથ જરા
 વધારે સહિષ્ણુ છાતી અને જૂના ચિયાના સાથે લાડકરી નજરે ભેજા છાતી.

મુદ્દાએ જુનુરી સાથે હતો અને પિયાનો આરાપી હતો. પેલી યુવતી તો
 ભણે પિયાનો પાસેથી કળ્લાત કરાવવા માગતી હોય તેમ વચ્ચડે જ રહ્યો.
 પેટ ખમડાડું હોય એવો યુવક ખસૂરો, ટકેશ અવાજે જરાડતો હોય એમ લાગ્યું.
 ટેલકીક કળ તો વાગતી જ ન હતી કોણેએ જાણીને એમા પોતાનો સૂર પુરાવ્યો,
 એ ફૂતરીએ વિચારીને પોતાનો મુકાદો આપ્યો. ચોરશમાં સ્મિત પ્રસરી ચડ્યું.
 એ કે યોરેથી ડાઈ હર્યું નહીં. હવે એ છોકરી માત્ર કિનાબોરીથી જ વચા-
 ઠતો હતી, ખસાસા થઈ ચપેલો કળ પર ભેરભેરથી આગળ પહોંચતો હતો અને
 એની કંઈકાવા રમટ કરી આપતો હતો. પરિસ્થિતિ ખૂબ ખરાબ હતી.

ભેજાએ યોલિવિરિયાએ સમજાવ્યું. — ‘જા પિયાનો વિશે તમારે થોડી
 ભણકરી મેળવવી ભેઈએ. હવામાનથી અસર એના પર જવડી થાય છે, તાપમાન
 બદલાય એટલે તરત એનો અવાજ બદલાઈ જાય છે.’

એ યુવતી એકાએક અટકી રહી. તે જીલી થઈ, જરા લિપસ્ત્રીક હોઈ લગાડી
 અને સંગીતની ડાઈલ કાવમાં લીધી.

‘જા તમારે વસ્તુની જાહેરાત આપવાની કિંમત રેવી રીતે ખતાવી એ કું
 તો સમજ નથી ચાતી.’ ભેજાએને કહેતો હતો પણ ચેત્રાલિયા જ ભણે એ
 સધાનક નમૂનો હોય એ રીતે તેની સાથે ભેતી હતી.

એ તથાથી ચાલી રહ્યો.

એ વખતે ભેજાએ કહ્યું ‘જોલ્યો નહીં. આખરે તો અપમાન કિતું નહિ
 પણ જૂના પિયાનોનું ઘણું હતું ને ? તેમ છતાં એ ખરેખર જૂના જમાનાની
 વસ્તુ છે એ કહેવું એને જરૂરી લાગ્યું.’

તેણે ભારપૂર્વક કહ્યું : ‘હવે ડાઈ આવો પિયાનો બતાવવું’ નથી, બતાવે
 છે જ કોણ ?’

ખાસ્તી ચૂષકિદો પ્રસરી રહી. પિયાનોની પ્રતિષ્ઠા ધૂળમાં મળી રહી હતી.
 છેવટે રાત્રી વાળવાળા પુરુષે કહ્યું : ‘તમારે કેટલામા કાલી તાજબય છે ?’

તે કંઈ બની ચપેલું તે ભેતો ભેજાએ. યોલિવિરિયાએ મનમાં નહીં
 કહેલી કિંમત ખાસ્તી લાડકી નાખી. ‘ચાંડે હોંડે.’

શી અસર થાય છે તે જોવા બધાની સામે જોયું. 'કાંઈ જોઈયું નહીં', એલિવિ-
રિયા તો થીજી જ ગયો. શું કિંમત લયંકર વધારે હતી? માત્ર પેલી કૃદ્ધાએ
સૌજન્ય બતાવ્યું. તે બોલી - 'હું વિચારીશ.' પણ તેની અનુકંપાભરી વાતનો
મરમ તેને સમજાઈ ગયો.

બધા વિદાય લઈ રહ્યા હતા ત્યારે એક ધ્રુવ અંદર આવ્યો.

'કાંઈ જોઈયું.' 'તમે પિયાનો ખરીદવા આવ્યા છો...સારું...જુઓ ત્યારે.'

પણ એલિવિરિયા વચ્ચે પડ્યો, તેણે હસીને કહ્યું: 'અંદર આવો ને!
'બહી' જ છે. ઘણા બધા એને જોઈ ગયા.'

તે ચાળાસ પિસ્તાળાસનો, ધોળા વાળવાળો હતો. તેણે પિયાનોનું કાંકણ
જોઈયું, નિરાંતે પિયાનો તપાસ્યો. જોઆઓને યવું-સંગીત શિક્ષક હાજર છે.

તેણે કિંમત પૂછી પણ નહીં - 'આભાર' કહીને ચાલતો થયો.

ધર આખું ખાલી થઈ ગયું. સારા પોતાના ઓરડામાં ગઈ. રોઝાલિયા અને
જોઆઓએ હતાશ થઈને એકબીજાની સામે જોયું.

દુઃખી થઈને જોઆઓએ કહ્યું, 'એની હઠર કાંઈ કરી નથી બંધવું. જે એની
સારી કિંમત નહીં આવે તો હું નહીં વેચું.'

'પણ સાનાનાં કપડાંનું શું?' રોઝાલિયાએ પૂછ્યું.

'પૈસા ઉછીના લઈ આવીશ.'

'તમારા પગારમાંથી તો ખાજા ચૂકવી શકવાના નથી.'

'હવે ઘોડા મોડા કરીશું.'

'જોઆઓ, તેઓ એકબીજાને ચાહે છે - એ તો પરણી જવા માગે છે - હવેનાં
કપડાં હોય કે ન હોય.'

એ વખતે સારા તેના ઓરડામાં રહી જરાડતો હતો - 'એ નવી સ્કીપ નહીં
હોય તો પરણવાની નથી-હા.'

રોઝાલિયા જોલ્યે ગઈ - 'મૂળ વાત તો એ છે કે આ ઘર ખોખા જેટલું છે.
નવા પરણેલાને ક્યાં સુવાડશે? એમને જગ્યા કરી આપવા માટે પિયાનો કાઢી
જ નાખવો પડશે. હવેના જસાનામાં તો જગ્યા જ ક્યાં છે?'

સારાનો અવાજ પાછો સંભળાયો - 'ના-ના, પિયાનો વેચી ન દેતા. એટલો
સરસ છે...'

તેની મા બોલી: 'એટલો જ એ મૂંગોમંતર પણ રહે છે. એને વગાડી જ
ન શકાય, બહુ બહુ તો એક બે સર.'

તે દીકરી સાથે વધારે વાતો કરવા તેની ખાસે ગઈ. સાચા આવી રીતે વાત કરે એ બહુ વિચિત્ર કહેવાય. શેઝાલિયાએ મોઝખન ગઢ વાત કહી - 'મોહ, પિયાનો જોઈએ છે કે નર ?'

સારાએ અવાજમાં લોભ છાપી રૂપરૂ જવાબ આપ્યો : 'વરે હા-હા વળી.' તેણે મોઝખન વાજમાં લીધું.

'તો પછી...'

જેઝાલિયાએ મોઝખન કહ્યું : 'શેઝાલિયા, પહેલેથી તને જ ખૂંચે છે.'

'હા' ?

'આપણે પિયાનો.'

'જેઝાલિયા, આ વાત તું બોલ્યો જ કેવી રીતે ?'

જોડે દિવસે કામ પરથી ઘેર આવતાંવેલ જેઝાલિયા હેઝાલિયાએ પિયાનોની પૂછપરછ કરી.

'શેઝાલિયા, પછી કોઈ ખાતે આવેલું ?'

'હા-પિયાનો વિશે તો કેટલાય ફોન આવી ગયા. એક વડા આવીને જોઈ ગયા. પેસો રમતા વાળવાયો પણ આવેલો.'

'જેઝાલિયાએ પૂછ્યું-'કોઈએ ખરીદવાની વાત કરી ખરી ?'

'ના. પણ એ માણસો જાદર આવીને ખાસ્સી સમય જોઈ ગયા ખરા.'

'ખરેખર ? એમણે ઉત્સુકતાથી જોયેલો વખાણ કરતા કતા ?'

'એ કણુ મુશ્કેલ છે.'

સારા મોઝખન-હા-હા. તેમણે વખાણ કર્યો. ખાસ કરીને તો પેલા વડે. તે તો આખો ખસેડતો જ ન કતો.'

જેઝાલિયા હેઝાલિયાને એ વાત રૂપરૂ ગઈ. હવે પેલાની વાત મહત્વની હતી કોઈ એનો પિયાનો ખાનગી જુએ અને એને વખાણે તો પણ જાસ છે. સહે એની કિંમત બહુ ઉપજવાની ન હોય પણ એને જરા ખાનગી જોવો તો જોઈએ ને ! તે વખતે એ ત્યાં ન હશે એવું એને દુઃખ થયું. પણ તેની દીકરીએ પેલા જુદાના આકર્ષણવળી ને વાત કરી તેને કારણે આગળ દિવસનું અપચાત મુકાઈ ગયું. એ માણસ જુદા કિંમતની સાચી કદર કરી રાકતો હોવો જોઈએ.

'સારા, પોતાનું સરનામું આપીને ગયા છે નહીં ?...એમ...મોટે ભાગે તો એ પાછા આવશે ત્યારે તો.'

તે ખુરશી પરથી ઊભો થયો; અને પિયાનો પાસે ગયો. પ્રેમપૂર્વક તેની સામે જોઈને સ્મિત થયું.

તે ધીમેથી જળકચો. 'મારે પિયાનો !' વાર્નિશ કરેલા લાકડા પર હાથ ફેરવ્યો. જલ્દી કોઈ પ્રાણીના શરીરને પંખાળતો ન હોય !

ખીને દિવસે કોઈ ન આવ્યું. માત્ર ફોન પર પરદેશી લાગતા કોઈએ પૂછેલું કે એ નવો છે ? રોઝાલિયાએ જવાબ આપેલો. 'ના, નવો તો નથી. પણ અમે એટલી બધી કાળજી લીધી છે કે નવો જ લાગે.'

રોઝાલિયાએ વિચાર્યું આવડી કાલે શનિવાર છે. એટલે થોડા બધા આવશે.

બે જણ આવ્યા. એક પુરુષ અને એક છોકરી. તેઓ લિમોઝીનમાં આવ્યા હતા. એ માણસે રોઝાલિયા કુટુંબના સાદા મકાનને જોઈને જ અંદર જવાનો કશો અર્થ નથી એમ માની લીધું. આમ છતાં તે બારણા સુધી આવ્યો અને કંઈ બનાવટનો છે તથા 'કેટલો જૂનો છે એની પૂછપરછ કરી.

'આભાર. ના. ના. મારે જોવો નથી.' જોઆઓએ પિયાનો જોવા કહ્યું એટલે તે બોલ્યો. 'મને એમ કે એ માવ નવો હશે. ચુબેચ્ચા.'

અને એ જતો રહ્યો.

જોઆઓ તે કુઃખીકુઃખી થઈ ગયો. એ પિયાનો જયારથી તેની પાસે આવ્યો હતો ત્યારથી તેણે 'ખૂબ જતન કયું' હતું. એ વેચવાનો વારો આવશે એની તો કલ્પના પણ કરી ન હતી. એટલું જોઈને હોય તેમ કોઈએ કહર ન કરી, કોઈ એની સાચી કિંમત કરી ન શક્યું.

કોઈ કરતાં કોઈ નહીં. માત્ર એક જ માણસનો અપવાદ. પછીના છુલવારે તે આવ્યો હતો. તેણે ખૂબ જ ઉત્સાહથી તેની પ્રશંસા કરી હતી. - 'આ તો અદ્ભુત છે. આની કિંમત મારાથી ચૂકવાય એમ નથી. જો હું જોઈ કિંમત આપું તો તો મફતમાં જ લીધો મળાય. આવી વસ્તુ આ રીતે સસ્તામાં તમે કાઢી નાખો એ તો તમારા માટે પણ ખુબ જોડું કહેવાય.'

રોઝાલિયાને વાત જરાબર સમજાઈ નહીં.

તેણે રોઝાલિયાને પૂછ્યું. 'એ માણસ ખરેખર સાચું બોલતો હતો ?'

'મને તો લાગે છે કે એ મરકરી ઉઠાવતો હતો.' તેણે જવાબ આપ્યો.

'કોને ખબર ! એણે ન પણ હોય.'

રોઝાલિયા તો તરત નિરાશ થઈ ગઈ. જોઆઓ મોકરી પરથી પાછો આવે ત્યારે તેની ચિંતાનો ભાર કેમ જોઈ શકાય એનો વિચાર તે કરતી હતી.

‘આને કેટલા આવેલા ?’

‘કેઈ નહીં. એ ફોન આવેલા. નામ તો મળ્યું નહીં. પણ મોરેલાને
આવીને બોલેલું એવું કશું છે.’ તેનો અવાજ ઘાંત અને સ્વસ્થ હતો.

‘પેલો રાતા વાળવાળો ?’

‘એ પાછો આવશે ખરો એમ લાગે છે.’

કેટલાય દિવસો સુધી ન કોઈ આવ્યું ન કોઈનો ફોન આવ્યો. જોઆઓ કે
જોહિવિરિવાની લાગણીએ ટૂંક સૂઈ જનારના મિત્રની લાગણીએ નેચી હતી.
ટૂંક સૂઈ જાય એટલે દુઃખ થાય પણ એની સાથે વધારે રહેવા મળશે એનો
આનંદ પણ હોય ને ! જોઆઓ પિયાનો પાસે બેઠા અને તેની સાથેની છેલ્લી
શ્લોકો માણી રહ્યો હતો, તેની ભદ્રતા તે વખાણતો હતો, પોતાનો વિચારો
એની આગળ વ્યક્ત કરતો હતો તથા પેલીઓએ એ પિયાનો વગાડ્યો હતો.
તેણે કેટલાક શ્લોકોએ સ્વગતો દેખાડ્યા હતા અને ટૂંક કરવા પ્રેર્યાં હતા.
એ બધું તો ધીની તથા પછી પિયાનો એવા ને એવા રહ્યો. તેના પૂર્વજોની
વાત કહેનાર આ જ એક રાગરચીતું બાજી રહ્યું હતું. એ તો સનાતન હતો,
એ અને ઉપર નાનકડું પૂજારી હતું તે.

‘સારા, આમ જાય. અને જોખીનની તરફ વગાડ બોલે...’

‘પૂખા. નહીં વગાડાય. પિયાનોમાંથી અવાજ ભયાનક નીકળે !’

જોહિવિરિવા ધીમેથી જમી. ‘એવું ન બોલીશ. ઘાસ વાપરને કેટલું દુઃખ થશે
તેનો ખ્યાલ છે !’

જ્યારે જ્યારે સારાની નજર પિયાનો પર પડતી ત્યારે ત્યારે એ પિયાનો
સને તે મધુસૂત્રિના પદ્મમાં ફેરવાઈ જતા લાગતો, તે અને લેફ્ટેનન્ટ પદ્મ
ઉપર સુખન-આધિજન લેતા દેખાતા.

દિવસો સુધી કેઈ આવ્યું નહીં. રાતા વાળવાળો વચ્ચેવચ્ચે ફોન કરતો
હતો, બંને ફોન્ટર અસ્પષ્ટતાથી પેલા હોનીની લાલચ મઠાવતો કરતા ન
હતા ! બહેરાત પાછી બેઠી લેવામાં આવી.

‘જોઆઓ, યાં કરીશું હવે ?’

‘યાં કરીશું એટલે ?’

‘પિયાનોનું !’

જોઆઓ વગાડ્યો. ‘હું’ વેચવાનો નથી. આ મજબૂતિયો પિયાનો ખરીદવા
માગતા નથી. એ પડાવી જ લેવા માગે છે ! એની સારી સંભાળ કોઈ રાખે
તો હું એમ ને એમ આપી દઈશ. એ જાને પ્રગટ કરે છે તેની ફોન બજાર ?’

તે ઉત્તેજિત થઈને આંધ્ર મારવા લાગ્યો. એકાએક તેના ચહેરા પરનો ભાવ બદલાઈ ગયો.

‘રોઝાસિયા, જો સાંભળ, ટિજુકા રહેતા આપણા સગાંને ફોન કરીએ.’

રોઝાસિયા તેના કહેવાનો ભાવાર્થ સમજી અને આનંદિત થઈ.

‘હલો... મેસિયાસ છે? ગહાર ગયો છે? હા-હા-પુ મિકિતા બોલે છે? જો... હું તમને અમારો પિયાનો બેટ આપવા માગું છું... હા-હા બેટ... ના, મળક નથી કરતો... ખરેખર... હા-હા. બેટ. છેવટે એ આપણા કુટુંબમાં સયવાશે... સરસ... અહીંથી તમે લઈ જાઓ... હા-હા-તમે આવો ને મળ આવશે...’

હાત મૂકી હાથ પછી તેણે પત્નીને કહ્યું. ‘તને ખબર છે એ શું કહેતી હતી... પહેલાં તો એ માનવા તૈયાર ન હતી... એને એમ કે આપણે એને ખૂબ ખનાવીએ છીએ...

રોઝાસિયા ખુશખુશાલ હતી. જોઆઓ પિયાનો પાસે ગયો અને પોતે જે ક્યું તે એને કહેતો ન હોય. તેણે વિચાર્યું— મારો અંતરાત્મા ચોખ્ખો છે. તારો અસ્વીકાર નહીં કરે. પુ અમારા કુટુંબમાં જ રહીશ. એક જ લોહી ધરાવતા લોકોની વચ્ચે. મારા બાળકોનાં બાળકો તને જોળખશે અને તારો આદર કરશે, પુ તેમને માટે સૂર રેલાવજો. પુ અમને સમજાશે અને શુદ્ધો નહીં કરે એમ માનું છું.

રોઝાસિયાએ વચ્ચે પૂછ્યું. ‘તેઓ ક્યારે લેવા આવશે?’ તે તો નવદંપતી માટે જગ્યા કરી આપવા આવતુર હતી.

બીજા દિવસે મેસિયાસનો ફોન આવ્યો. ‘તમે ખરેખર પિયાનો અમને આપી લેવા માગો છો? કહ્યું કહેવાય; પણ એવું કરવું ન જોઈએ. મિકિતાએ ક્યારે મને પાત કરી ત્યારે તો હું માનવા તૈયાર ન હતો.’

‘ના-ના-મેસિયાસ, પાત સાચી છે. તમે તો જાણો છો કે અમારું ઘર જોખા નેટલું છે. અહીં અમે પિયાનો રાખી શકીએ એમ નથી, અભ્યુદયાના હાથમાં પિયાનો ન બંધ એ માટે જોઆઓ આવતુર છે. જો તમારી પાસે હોય તો ચિંતા નહીં; અમારે જ ત્યાં છે એમ માનીશું. પુ લેવાની તરત વ્યવસ્થા કરે છે ને.’

કેટલાય દિવસો પીતી ગયા. કોઈ વાન ન આવી. ઝોલિવિરિયા દંપતીને એમના સગાંઓનું મોન જલ્દ વિચિત્ર લાગ્યું.

‘કંઈક વાપો પડ્યો હાથે છે. રાજાસિયા, જોયને ફોન કરે બોલે.’

મિતિતાએ ફોન ઉપાડ્યો. તે જરા મૂંઝવણમાં હતી. મજૂરોએ તો પિયાનો લઈ આવવાની આજ્ઞા મજૂરી માંગી.

‘કદાચ જેસોલીનની અછતને કારણે એવું કર્યું... થોડા દિવસ રાહ બોલે. મેસિયાસ રાઈ વ્યવસ્થા કરશે. અમને પિયાનો મળ્યા એનો ખૂબ આનંદ છે. રાજાસિયા, અમે બીજાને કશો વિચાર પણ કરતા નથી.’

રાજાસિયાને લામ્બુ’ કે છેલ્લા વાક્યમાંથી ‘અસત્ય ટપકવું હતું’. આવાડિયા પછી બેબાબીએ ફરી ફોન કર્યો.

‘મેસિયાસ, પિયાનો બોલે છે કે નહીં ?’

‘બેબાબી, તમે ખ્યાલ નહીં આવે કે અમને શું પાંત્યું છે !’ અચકાતાં અચકાતાં તેણે જવાબ આપ્યો. ‘તે’ અમને ફેટલી સરસ બેઠ આપી અને અમે એ ફરીકારી નથી શકતા. અહીં લાવવાની મજૂરી પેરે તો તેઓ દરરોજ પૈસા માગે છે. અને, અમારી પાસે એને ચારે બજા પછી ક્યાં છે ! અત્યારે જો છે તેને જ માંડ માંડ જોઈવું છે. અમારે જ્યાં વિચાર પહેલાં કરવાનો હતો. મિતિતાને તો કોઈક વસ્તુ અડાવ લાગે છે !’

‘હૂં ક્યાં, તમારે પિયાનો બોલેતા નથી.’

‘ના-બોલે છે... પણ અમારી પાસે... અમે લઈ શકતા નથી...’

બેબાબી આંધિવિરિયાએ ફોન મૂકી દીધો. તેને વાતનો ખ્યાલ આવવા માંડ્યો.

‘રાજાસિયા, ‘બોલું’ ! આપણે પિયાનો બેઠ પણ આપી શકતા નથી. મજૂર પણ આપી નથી શકતા.’

‘બેબાબી, કરીએ પણ શું ત્યારે ! અથા જ છેવટે તો એમ જ કહે છે કે અમારે બોલેતા નથી.’

થોડી મિનિટો અપક્રિડિભરી નિરાશામાં બીટી, તેઓ અમાનક સારના અવાજથી ચોંક્યા, ખૂબ નિરાસ થઈને તે રડતી ઢબતી હતી. તેની માએ આશ્વાસન આપ્યું.

‘અરે ના રડ. થશે. મિતિતા ન કર. જે આવશે તે લઈને વેચી દઈશું.’

‘મમ્મી, હમણાં ને હમણાં વેચી નાખો. થોડા જ દિવસોમાં હું પરણીશ અને મારો બિરોજ તૈયાર થશે નથી. અમારી જોઈ વસ્તુ અહીં નથી. આ હું પિયાનો મારી બિંદગી બરબાદ કરી રહી છે. આ પિયાનો કોઈ લેવાય તૈયાર નથી.’

‘જરા ધીરે બોલ તારો બાપ સાંભળી જશે.’

‘હા હા. છે સાંભલે.’ તે ફરી રૂસકાં ખાતી રહી. તેણે આંખો માંચી. જોઆઓ દે આંધિવિરિયાને તે રાતે ખાસ જીંધ ન આપી. તે જીવન વિશે વિચારતો હતો. તેના વિચારો વેરવિખેર હતા. આજ દુઃખદાયક હતા. એ વિચારોથી તેના મનમાં જીવન સામે અને પિયાનો સામે ધ્રુવજ ક્રોધ પ્રગટ્યો. તે વહેલો ધરમાંથી નીકળી ગયો અને પાસે આવેલા પીઠામાં ગયો. ત્યાં કેટલાકને માત કરી.

રાજાસિયાએ મનોમન પૂછ્યું—‘આ મારો વર આવી જગ્યાએ શું કરે છે?’ જોઆઓ ક્યારેય દારૂ પીતો ન હતો.

આંધિવિરિયા પાછો આવ્યો ત્યારે સાથે મુશ્કેલિસ જેવો લાગતો હામસી હતો અને મજૂરીએ જવા માટેનાં કપડાં પહેરેલાં એ હટ્ટાકટ્ટા ચોચુગીએ હતા. તેણે તેમને પિયાનો બતાવ્યો. તેમણે એ તપાસી જોયો અને કહ્યું—‘અમારા ત્રણથી જીંચકાય એવું લાગતું નથી.’

રાજાસિયા અને સારાને નવાઈ લાગી. રાજાસિયાએ પૂછ્યું—‘તો કોઈ ધરાકે ભળી ગયો?’

‘ના રે ના. આ પિયાનો તો કોઈ ખરીદશે નહીં.’

‘તો એમ ને એમ આપી દો છો.’

‘ના, કોઈ મફત લેવાય તૈયાર નથી.’

‘જોઆઓ, તો પછી શું કરે છે? એને કયાં લઈ જાય છે?’

જોઆઓની આંખો ભરાઈ આવી પણ તેના ચહેરા સખતાર્થથી તંગ બન્યો.

‘હું એને દરિયામાં પધરાવી દઈશ.’

સારા બોલી ઊઠી—‘પપ્પા, મા—એ તો માંડપણ કહેવાય.’

આંધિવિરિયા કુટુંબને બારીમાંથી દરિયા દેખાતો પથ ન હતો પણ તેમને એની વાસ આવતી હતી અને અવાજ સંભળાતો હતો. દરિયાકિનારે જતો રસ્તો તેમનાથી ત્રણ મહાન જેટલો દૂર હતો.

પેલા મજૂરો રાહ જોતા હતા, અંદરઅંદર વાતો કરતા હતા.

તેની પત્ની બોલી—‘જોઆઓ, આવું કરવા માટે કેટલી હિંમત જોઈએ! પણ આપણે એ વિશે જરા વાત કરવી ન જોઈએ? આનો બીજો કોઈ રસ્તો જ નથી! લોકોને તો વિચિત્ર લાગશે, પિયાનો જેવો પિયાનો દરિયામાં ઉછેટી દેવાનો!’

‘કંઈક વાધો પડ્યો લાગે છે. રાજાસિંહા, એમને ફોન નાં લેઈએ.’

મિત્રિતાએ ફોન ઉપાડ્યો. તે જરા મૂંઝવણમાં હતી. મજૂરોએ તો પિયાનો લઈ આવવાની આકરી મજૂરી માગી.

‘હામ જેસોલીનની બહતને કારણે એવું હતું... થોડા દિવસ રાહ લેઈએ. મેસિવાસ કોઈ વ્યવસ્થા કરશે અને પિયાનો મળ્યા એનો ખૂબ આનંદ છે. રાજાસિંહા, અમે બીજા કશો વિચાર પણ કરતા નથી.’

રાજાસિંહાને લાગ્યું કે છેલ્લા વાક્યમાંથી અસત્ય ટપકતું હતું. અલ્પાકિયા પછી નેઆએએ ફરી ફોન કર્યો.

‘મેસિવાસ, પિયાનો લેઈએ છે કે નહીં ?’

‘નેઆએ, તને ખ્યાલ નહીં જાવે કે અમને શું વીત્યું છે ?’ અચકાતાં અચકાતાં તેણે જવાબ આપ્યો. ‘તે’ અમને ફેટલી સરસ ભેટ આપી અને અમે એ સ્વીકારી નથી શકતા. અહીં લાવવાની મજૂરી પેટે તો તેઓ કમસે પેસા માગે છે. અને, અમારી પાસે એને માટે જગ્યા પણ ક્યાં છે ? અત્યારે તો છે તેને જ માંડ માંડ જોઈવું છે. અમારે આ વિચાર પહેલાં કરવાનો હતો. મિત્રિતાને તો એટલું જલ્દી જરાબ લાગે છે ?’

‘હૂંકમાં, તમારે પિયાનો લેઈતો નથી.’

‘ના-લેઈએ છે... પણ અમારી પાસે... અમે લઈ શકતા નથી...’

નેઆએ ઓલિવિરિયોએ ફોન મૂકી દીધો. તેને વાવનો ખ્યાલ આવવા માંડ્યો.

‘રાજાસિંહા, લેઈ ?’ આપણે પિયાનો ભેટ પણ આપી શકતા નથી, મહત્ત્વ પણ આપી નથી શકતા.’

‘નેઆએ, કરીએ પણ શું ત્યારે ? જ્યાં જ છેવટે તો એમ જ કહે છે કે અમારે લેઈતો નથી.’

થોડી મિનિટો મૂપદિલીસરી નિરાશામાં વીતી, તેઓ અધાનક સારાના અવાજથી ચોંક્યા, ખૂબ નિરાશ થઈને તે રડતી કબજવી હતી તેની માથે આશ્વાસન આપ્યું.

‘અરે ના રડ થશે. ચિંતા ન કર. જે આવશે તે લઈને વેચી દઈશું.’

‘મગી, હમણાં ને હમણાં વેચી નાખો. થોડા જ દિવસોમાં ફૂં પરફીર અને તમારો એકરોડ તૈયાર થશે નથી. અમારી એકે વસ્તુ અહીં નથી. આ દુકા પિયાનો મારી બિંદી જરબ કરી રહ્યો છે. આ પિયાનો કોઈ લેવાય તૈયાર નથી.’

‘જરા ધીરે બોલ. તારો બાપ સાંભળી જશે.’

‘હા હા. છો સાંભળે.’ તે ફરી ડૂસકાં ખાતી રહી. તેણે આંખો મીંચી. જોઆઓ હં ઓલિવિરિયાને તે રાતે ખાસ જીંધ ન આવી. તે જીવન વિશે વિચારતો હતો. તેના વિચારો વેરવિખેર હતા. ગામ દુઃખદાયક હતા. એ વિચારોથી તેના મનમાં જીવન સામે અને પિયાનો સામે પુષ્કળ ક્રોધ પ્રગટ્યો. તે વહેલો ધરમાંથી નીકળી ગયો અને પાસે આવેલા ખીંઠામાં ગયો. ત્યાં કેટલાકને વાત કરી.

રાઝાલિયાએ મનોમન પૂછ્યું-‘આ મારો વર આવી જગ્યાએ શું કરે છે?’ જોઆઓ ક્યારેય દારૂ પીતો ન હતો.

ઓલિવિરિયા પાછો આવ્યો ત્યારે સાથે મુશ્કેલી જોવા લાગતો હવસી હતો અને મજૂરીએ જવા માટેનાં કપડાં પહેરેલાં બે હડાહડા પોત્તુંગીઓ હતા. તેણે તેમને પિયાનો બતાવ્યો. તેમણે એ તપાસી જોયો અને કહ્યું-‘અમારા ત્રણથી જીંથકાથ એવું લાગતું નથી.’

રાઝાલિયા અને સારાને નવાઈ લાગી. રાઝાલિયાએ પૂછ્યું-‘તો કોઈ ધરાક મળી ગયો?’

‘ના રે ના. આ પિયાનો તો કોઈ ખરીદશે નહીં.’

‘તો એમ ને એમ આપી દો છો!’

‘ના. કોઈ મફત લેવાય તૈયાર નથી.’

‘જોઆઓ, તો પછી શું કરે છે? એને ક્યાં લઈ જાય છે?’

જોઆઓની આંખો ભરાઈ આવી પણ તેનો ચહેરો સખતાઈથી તંગ બન્યો.

‘હું એને દરિયામાં પધરાવી દઈશ.’

સારા બોલી ઊઠી-‘પપ્પા, મા-એ તો ગાંડપણુ કહેવાય.’

ઓલિવિરિયા કુટુંબને બારીમાંથી દરિયા દેખાતો પહોં ન હતો પણ તેમને એની વાસ આવતી હતી અને અવાજ સંભળાતો હતો, દરિયાકિનારે જતો રસ્તો તેમનાથી ત્રણ મકાન જેટલો દૂર હતો.

પેલા મજૂરો રાહ જોતા હતા, અંદરઅંદર વાતો કરતા હતા.

તેની પત્ની બોલી-‘જોઆઓ, આવું કરવા માટે કેટલી હિંમત જોઈએ! પણ આપણે એ વિશે જરા વાત કરવી ન જોઈએ? આનો ખીંજો કોઈ રસ્તો જ નથી! લોકોને તો વિચિત્ર લાગશે. પિયાનો જેવો પિયાનો દરિયામાં ઉશેડી દેવાનો!’

‘રાઝાસિયા, તો ખીજું શું કરીએ ? કેટલાંય વહાલો દરિયામાં તળિયે તથા પહેંચી જતા ? એમાંના કેઈક ઉપર પિયાનો ચ હસે ને ?’

‘આ જાહેસલાક તો’ તેની પત્નીને ચૂપ કરી દીધી. જોઆઓ છવ આપી દેતો હોય એમ લાગુ.’

તેણે બૂમ પાડી, ‘માલો જોઈએ... ઉડાઓ અને અહીંથી જઈએ ?’

એક પોતુંગીઝ આગળ આવીને તમલાયી ખીજાઓ અને પોતાના ધતી બોલવા લાગ્યો- ‘અમે આવું નહીં કરી શકીએ. અને મારું કરી દો. આવી વસ્તુ દરિયામાં ફેંકી દઈએ તો અમારા માલસો શું કહે ? આ તો ખરેખર સુનો કહેવાય.’

‘અરે સાહેબ, તમે જાણમાં આપી દો ને ! આટલી સારી હાલતમાં તો છો !’

જોસિવિરિયા કટાક્ષમાં બોલ્યો : ‘હા મને ખબર છે. તમે જાઓ ત્યારે.’

એ સોઠો ચાલ્યા ગયા. જરા વાર તો પેલા ઉપસાને આ પિયાનો ઘઈ લેવાનું મન થયું. એને જોવા કપો. આપણી પાસે પણ કશુંક હોય એના વિચારથી જ તે આનંદમાં આવી ખમો; અને તેમાં જ આવી સરસ, વૈભવી ઝીજ... એ તો સપનું હતું, એને સાચું પાડી શકાય. પણ લઈને મુક્યો ક્યાં, પર તો છે નહીં. રાઝાસિયાએ પોતું માથું પતિના ખજા ઉપર ઢાળી દીધું અને અંસ મોંડ મોંડ ખાજ્યાં.

‘અરે જોઆઓ ! આવો નિશ્ચય લેવાનો ?’

‘પણ જો કાંઈને એ જોઈતો ન હોય અને અહીં સખી ન લાગતો હોય...’

‘હા. હું જાણું છું. પણ અને જાહુ ખરાબ લાગે છે, હમૈશા આપણે ત્યાં રહી. આટલાં વર્ષાં વરસો પછી એને દરિયામાં ફેંકી દેવો એ કૂતરા ન કહેવાય ? એની સામે જુઓ... એને તો શું ઘઈ રહ્યું છે તેની ખબર જ નથી. વીસ વીસ વરસથી આ ખૂણામાં પડી રહ્યો છે- કેઈને જરા સરખી ઈજા ક્યાં વિતા...’

‘રાઝાસિયા, આપણે તબક્કા નહીં ઘઈ જવાનું.’

તેણે પ્રશંસાભરી નજરે જોઆઓ સામે જોયું.

‘હાલે. જ કરવું હોય તે કર.’

ઉપસી છેકરાઓને બોલાવવા જોઈએ હોય છે તો ચીંથરેલા પલ્લુ આનંદી દેખાય છે. પિંટ અને લેટાલેંડિયા આગળ જૂંપાંઓમાં રહે છે, ત્યાંથી તેઓ રખડવા નીકળી પડે છે અને શીમતોના વિસ્તારોમાં આંટા મારે છે. આઈસ્ક્રીમ

ખાવો હોય ત્યારે થાઈ પૈસાની લીખ માંગતા જ હોય, સિનેમા થિયેટર આગળ પ્રદર્શ થઈને પોસ્ટરો જોતા હોય અને લેન્ડોનમાં રેતીમાં આબોઠતા હોય.

તે દિવસે સવારે નૈઋત્યમાંથી આવતા પવનને લીધે એટલેન્ટિક મહાસાગર ઉછળી ઉછળીને ઝરજરો હોતો. કહેવાની જરૂર નથી કે પિયાનો તો એવો ને એવો સ્વસ્થ હોતો. એનો આક્રમ વધારે સ્વસ્થ લાગતો હોતો.

વિદાયની બધી તૈયારીઓ થઈ રહી હતી. જોઆઓ દ ઓલિવિરિયાએ પોતાની પત્ની અને પુત્રીને ઉપયોગી લાગે એવા લાગ કાઢી લેવા જણાવ્યું. એટલે કાંસાની મીઠુખતી સઈ લીધી, પછી પેડલ કાઢી નાખ્યા, પાત્રના સુશીલન ઉખાડી લીધાં અને છેલ્લે ઓક્રનું આવરણ પણ કાઢી નાખ્યું.

સારા બોલી જીરી - 'હવે ડેટલો જુદો લાગે છે !'

પોતાના કુટુંબીજનોને જણાવ્યા વિના જોઆઓએ ડેટલાક હવસી છોકરાઓને બોલાવ્યા હતા. તેઓ મારણાની બહાર આવરતાથી રાહ જોતા હતા, ઓલિવિરિયાએ હવે તેમને અંદર બોલાવ્યા, 'જે હાટપૂષ્ટ હોય તે પહેલાં આવે.'

જાંતિમ સંસ્કારવિધિ શરૂ થયો ત્યારે બપોરના ચાર ઉપર વીસ મિનિટ થઈ હતી. બાજુમાં રોજે વળેલાં લોકોએ એને માટે જગ્યા કરી આપી. પિયાનો ધીમે ધીમે અને વાંકીચૂંકી ગતિએ આગળ વધ્યો. ડેટલાક લોકો ધ્યાનથી જોવા તજીક આવ્યા. રોઆલિયા અને તેની દીકરી પોથમાંથી ખિન્ન હોયે એને જોતાં હતા; ખંતેએ એકબીજાને ખભે હાથ વીંટાળ્યા હતા. તેની સાથે જવાની તેમની હિંમત ન હતી. રસોયણ બાઈ પણ એમન વડે આંખો લૂછતી હતી.

સ્મશાન યાત્રા નાઠે આવી ત્યારે હવસી છોકરાઓએ પૂછ્યું - 'હવે કઈ તરફ ?' બોલતી વખતે પિયાનો તો આંસી જ રાખ્યો હતો એટલે પડતાં પડતાં રહી ગયો. તેમણે ફરી પૂછ્યું - 'કઈ બાજુએ ?'

જોઆઓ દ ઓલિવિરિયાએ જૂમ પાડી - 'દરિયાકાંઠે.' નૌકાદળના અધિકારીની જેમ તેણે એટલાન્ટિક તરફ હાથ બતાવ્યો.

'દરિયાકાંઠે ! દરિયાકાંઠે !' છોકરાઓએ એક સાથે પડવો પાડ્યો.

હવે તેમને ખ્યાલ આવ્યો કે પિયાનોનો નાશ કરવાનો હતો અને એ જલ્પકારીએ તેમને ઉત્તેજિત કરી મૂક્યા. તેઓ ખડખડાટ હસતા હતા અને અંદર અંદર ઇતસાહથી વાતો કરતા હતા. આ બધા હલ્લાયુલ્લાએ નાનકડી ડોલીને ઉઠેરી મૂકી, તે ફૂંકા મારતાં મારતાં જોરજોરથી બસવા લાગી.

મકાનોના ઝડપાઓમાં લોકો રોજે વંચ્યાં હતા - ખાસ કરીને છોકરીઓ હતી.

તેઓ નવાઈ પામી - 'બાપ રે ! આ શું ?' 'આ તો પિયાનો છે !' તેઓ માનવા તૈયાર ન હતી.

એક ઉભરી છોકરાએ કહ્યું - 'નબાલુ નંબરના બ્લોકમાંથી.' તે દોડતાં દોડતાં એકએક ઘેર સમાચાર આપી આવ્યો.

'હો ! ત્યાં તો પેલી ચારા રહે છે !'

એક બોળખાતો તો ઝાલિવિરિયા પાસેથી જ સમાચાર ભણવા પહોંચી ગયો.

'ભેઆઓ, શું થયું ?'

'કંઈ નહિ. મને ખબર છે કે હું શું કરી રહ્યો છું. જસ રકતો આપે બસ.'

'પણ હું વેચી દે ને !'

'હા. હા. વેચી દઈશ. એટલાન્ટિક મહાસાગરને વેચી દઈશ. દેખાય છે ને ત્યાં ! આસો દરિયે...' મુંઝાઈ ગયેલા જલ્લાઈની અઠાથી તેણે હુકમ આપ્યો - 'આસો! છોકરાઓ કાપી જાગુએ...કળજીથી...પડી ન જાય...માન્ય મોટા છોકરાઓ જ હાથ લગાડે, બીજા બધા દૂર ખસી જાય.'

અવારનવાર એમાંથી એકાદ છોકરો પિયાનોનાં હાથ નાખતો અને એકાદને કળ દેખાવતો એમાંથી મરણપ્રેમ સંભળાતી હતી.

અડખમાં કિમેલી એક ઓછે બૂમ પાડી - 'ભેઆઓ, વેચવો છે ?'

'ના ..આ વેચવા માટે નથી. હું એમ ને એમ આપી દઈશ. બોસો, ભેઈએ છે ?'

પેલી આં ઘાલ ઘાલ ઘઈ ઘઈ, એને માફું લાગ્યું અને અંદર જતી રહી. ભેઆઓએ પોતાનો પ્રસ્તાવ બહેરમાં સૂચ્યો - 'બોસો,' ઝાઈને આ પિયાનો ભેઈએ છે !'

તેતાળાશ નંબરમાં રહેતા પોલે-ડગ્લા એક નિર્વાસિત કુટુંબે આ પ્રસ્તાવ સ્વીકારી લીધો. તેમને ખૂબ નવાઈ લાગી પણ ભેઆઓનો પ્રસ્તાવ સ્વીકારી લીધો. ભેઆઓએ બૂમ પાડી : 'તો આ તમારો'

પોલિશ કુટુંબ નીચે આવ્યું અને પિયાનો પાસે ભિજી રહ્યું.

'હા...અમે લઈ લઈશું...પણ ..અમારું ઘર નાનું છે...એની વ્યવસ્થા કરી રાખીએ એટલી સુલત આપો.'

'લેવો દોય તો આ રહ્યો, નહીંવર નહીં' ઝાલિવિરિયાએ જવાબ આપ્યો - 'અહ રહ્યો. તમારા ઘરઆંતરે. નથી ભેઈતો ! આસો, છોકરાઓ-અચળ.'

પિયાનો દરિયાની નજીક ને નજીક પહોંચતો ગયો. કીડીઓ મરેલા વંદને તાણી જતી હોય એમ તે ઘઈ જવાતો હતો.

જેઆઓ દ આંધ્રવિરિયા મકાનોના ઝરુખા, બારણા, બારીઓમાંથી આવતા 'ઉદ્દગારોમાંથી બહુ ઝોળા પારખી શકતો હતો.

'આવી વિચિત્ર ઘટના મારી જિંદગીમાં મેં ક્યારેય જોઈ નથી.' એક ઝરુખામાંથી કોઈ બોલ્યું.

'વિચિત્ર?' જેઆઓએ બોલનારાની સામે જોઈને ઉતર આવ્યો - 'વિચિત્ર છે ને! વારુ તો તમે ઘઈ લો...ઘઈ લો.'

આગળ પશુ એવી જ ટીકાઓ ઘઈ. જધાને આ વિચિત્ર જ લાગ્યું; દરેકને પિયાનો જોઈતો હતો. પશુ જ્યાં માલિક 'તરત ને તરત ઉપાડી લો' એવી વાત કરે એટલે મૂઝવી નાખે એવી શાંતિ પ્રસરી જતી. અને તરત ને તરત તો પિયાનો ધરમાં મૂકવા કોણ તૈયાર થાય?

જેઆઓ મક્કમતાથી આગળ વધતો રહ્યો - ટીકાટીપણે. થતાં રહ્યાં, દુઃખ વ્યક્ત રહ્યું. તેણે હવે કોઈને જવાબ નહીં આપવાનું નક્કી કર્યું.

મોટરસાઇકલ પર આવેલા પોલોસોની એક ટુકડીએ આ સરખસ અટકાવ્યું અને તેણે પિયાનોને ઘેરી વળ્યા. તેમણે તેની પાસે કાગળિયા માગ્યા. તે ઘેર જઈને ઘઈ આવ્યો. તેને આવી તપાસ સાવ સ્વાભાવિક લાગી કારણ કે તેમનો દેશ અત્યારે લડાઈના મોરચે હતો. પશુ કશે ખુલાસો કરવો પડે એની સામે તેણે વાંધો લીધો; તેનો આ નિષ્કૃંચ સાવ અજત હતો, પોતાના કુટુંબીજનો સિવાય ખીબ જોઈને એની પૂછપરછ કરવાનો અધિકાર ન હતો. મારી માલિકીની વસ્તુને ઉથેટી દેવાનો મને હક છે. આ વિચારે પિયાનો માટે ફરી તેના મનમાં સ્નેહ પ્રગટાવ્યો. કોઈ શ્રુત મિત્રના કપાળ પર હાથ મૂકતો હોય તેમ તેણે પિયાનો પર હાથ ટેકવ્યો. તે ગળગળા ઘઈ ગયો અને તેના શ્વન વિશે પ્રવચન આપવા બેઠો.

'આ તો પ્રાચીન કળાકૃતિ છે. આઝિલના સૌથી જૂના નમૂનાઓમાંનો એક છે.' રાજ્યની સેવા બળવતારા દાદાની માલિકીનો આ પિયાનો છે. તમે મારી વાત માનો. એ સરસ હતો. પ્રખ્યાત સંગીતકારોએ આ વગાડ્યો છે. બધા કહે છે કે ચોપિન ખીબ પિયાનોને બદલે આ જ પસંદ કરતા હતા. પશુ તેથી શું? હવે તો કોઈને કદર નથી. સમય બદલાઈ ગયો છે...મારી દીકરી સારા પરણવાની છે. એ તો અમારી સાથે જ રહેશે. ઘર નાનું છે. શું કરું?

કોઈને એની જરૂર નથી. આ જ એક રહસ્ય છે.’

તેણે દરિયા તરફ ઈશ્વાર કહ્યો

ઉભરી ઊઠેલાં એ આ હબલગીરીથી અધીરા થઈ ઊઠ્યા. તેઓ પિયાનોનો દરિયાના મોજાંમાં ફેંકી દેવા આતુર હતા. ઊઠેલાં એની ભેગ ગા સરખસમા ભેગાં થઈ પીળાં થોડાં, માલસાગાન પહોંચ્યાનાર મજૂરો, સફેદાં હાઈ વનારાઓ, કેટલીક ઓંચો અને મોટી મંજુલામાં જાળાં પાછાં એને ડૂબાડવા આતુર હતા.

પોલીસે પિયાનોનો અંદરનો લાગ તપાસ્યો પણ કશું વાધાજનક મળ્યું નહીં. તેમણે ઓલિવિરિયાનાં કાગળિયાં પાછાં આપ્યાં અને ટ્રાફિક અટકી ન પડે એટલા અટકાવજ કરવા જણાવ્યું.

એક દોડામણે લોકોને સમૂહમાં જોડા કરી દીધા અને તેમને દોડા પાડ્યો. ભેગાં એક ઓલિવિરિયા કાપી પાતુએ શોકમગ્ન મુઠામાં ઊભા હતા. પછી તે આ બધી હબલગીરીથી ચિદાયો, તેના પિયાનોની વેદના લગ્નગીતી હતી.

રાત જલદી પડી. એક પોલીસે જણાવ્યું કે જ વાગ્યા પછી જવાની પરવાનગી નહીં આપાય. પછી પીળા ફિવસ સૂધી રાહ ભેરી પડશે.

ઉભરી ઊઠેલાં વિખરાઈ ગયા, તેમને મજૂરી તો ઓલિવિરિયાને ઘેરથી વ્યૂહવધાની હતી. લોકોને નવાઈ લાગી કે એ માંજે ઉભરી ઊઠેલીઓ કેની રીતે તાવમાં દાથીદાંતની સાતવાળી છાકડીની પટ્ટીઓ હાઈને આમતેમ ધૂમતા હતા.

પિયાનો તો તેઓ જ્યાં મૂકીને જતા રહ્યા હતા તે સીમા પડી રહ્યો.

બહુ વિભિન્ન હાલતમાં. યુવાન ઓપુથે સાંજે સદાર મારવા નીકળ્યા ત્યારે તરત ત્યાં યોગે વળીને ટીકાઓ કરવા લાગ્યા.

ભેગાં એ ઘેર પહોંચ્યા ત્યારે સાચાની કેટલીક બહેનપણીઓ આવી હતી; તેઓ આતુરતાથી પિયાનો વિશે પ્રશ્નો પૂછતી હતી.

વરસાદની ઝડીઓના અવાજથી ભેગાં અને તેની પાલી જાગી ત્યારે અંધારું જ હતું. પવન, વરસાદ અને ઓળખો ધૂમતા. તેમણે હોવા કહ્યો અને એકબીજા સામે જોયું.

‘રેઝાલિયા, મને પિયાનોનો વિચાર આવે છે.’

‘હા - મને પણ. જિયારો પિયાનો ! વરસાદની વચ્ચેવચ્ચે ..કંડી પણ કેટલી બધી છે !’

‘વરસાદનું પાણી અંદર ઊભરતું હશે અને પિયાનોને ખલાસ કરી નાખશે ..’
પટ્ટીઓ, કળ બધું ખલાસ થશે. રેઝાલિયા, કેટલું લેખકે કહેવાય !’

‘જોઆઓ, આપણે બહુ ખરાબ થયું.’

‘રોઝાલિયા, મને તો એનો વિચાર કરવો સુધમાં ગમતો નથી.’

જોઆઓ ૬ ઓલિવિરિયાએ ખારી બહાર જોયું. વીજળીના પ્રકાશમાં વૃક્ષો સ્પષ્ટ દેખાતા હતાં, પવનમાં એવાં ખાતી ડાળીઓ જોઈ શકાતી હતી. જોઆઓ સૂવા માટે પલંગ પર ગયો અને વચ્ચે વચ્ચે જાગ્રતો રહ્યો. તે ફરી બેઠો થયો અને તેની પત્નીને કહ્યું-હું પિયાનો સાંભળતો હતો.

‘અત્યાર સુધી એના પર જે જે વગાડયું હતું તે બધું મેં સાંભળ્યું.’ કેટલા બધા હાથ તેના પર ફર્યા હતા. મારી દ્વંદ્વીમાના હાથ મારી માના હાથ, તારા, મારી કાકીના, સારાના-વીસથી વધુ વધારે, સૌથી વધુ વધારે શ્વેત આંત્રણોએ એની કળ દબાવી હતી. મેં આવું મધુર સંગીત સાંભળ્યું નથી. રોઝાલિયા, એ ભવ્ય હતું. જીવતા માણસો કરતાં ધણીવાર મરેલા માણસો સારું વગાડતા હોય છે. આગલી પેઢીઓની કેટલોય છોકરીઓ પિયાનો આગળ ટોળે વળીને સાંભળતી હતી. ભાવિ દેવતાઓ હાથમાં હાથ રાખીને ત્યાં બેઠા હતા. મને કારણ ખબર નથી પણ થોડો વાર તે બધાએ મારી સામે જોયું. - તિરસ્કારથી જોયું. પછી પિયાનો એની મેળે બંધ થઈ ગયો... પાણીનો ધસમસતો પ્રવાહ આવ્યો, પિયાનો એની બંને જ દરિયા તરફ તણાવા લાગ્યો. મેં એને જૂઠા પાંડો પણ એણે મારી જૂઠા સાંભળી જ નહીં, રોઝાલિયા, એને ખરાબ લાગ્યું હતું; એ આગળ વધતો રહ્યો હું શેરીમાં સાવ એકલો જીભો રહ્યો. હું રડવા માંડ્યો...’

જોઆઓ ૬ ઓલિવિરિયાને શ્વાસ લેતા તંકલોફ પડતી હતી. રહસ્યમય કોન્સર્ટ તેને ભાવવિવશ બનાવી દીધો હતો. તેને પરતાવે થવા લાગ્યો.

વરસાદ અટકી ગયો. અજવાળું થતાં વેંત જોઆઓ હબસી છોકરાઓને બેલાવી લાગ્યો હવે જને તેટલી ઉતાવળે એ કામ આટોપી દેવા માગતો હતો.

હજુ પવન તો જોરથી વાતો હતો. આગલી રાતના તોફાનને જાણે પચાવ રહ્યો હોય તેમ દરિયો ધૂરકતો હતો. છોકરાઓ આવ્યા પણ આ વખતે એક હતા, એમાં થોડા મોટી ઉંમરના પણ હતા. જોઆઓએ ઠક્કેશ અવાજે ફર મોરચો સંભાળી લીધો.

દરિયાકાંઠે પિયાનો વધુ ધીમેથી આગળ વધ્યો. છેવટે દરિયાના મોજાનં નિહવાઓએ સ્પર્શવાની શરૂઆત કરી.

ટેલકાંક કુટુંબી માણસોમાં જોવા રહીને આ આપું દીવ જોતાં હતાં. એવિ-
વિરિયાના માણસો પિયાનો આગળ લઈ ગયા અને કરા દૂર પકેલી દાંતી,
જેથી મોઝાં એને ધસડીને દરિયામાં સમાવી લે. બે મોટાં મોઝાં એને બધડાયાં
પણ કશું વળ્યું નહીં. ત્રાંજા મોઝાંએ એને ઝુળાવ્યો. એણે મોઝાં આવીને
તેને કાચમ માટે ધસડી ચડ્યું.

જેઆઓ દ એવિવિરિયા ત્યાં ઘુંટણમેર પાણીમાં જોતો રહ્યો, એણે મોં
પ્રુણું ઉઘુ. દરિયો ખૂબ જ શાંત હતો. જેઆઓ રહતો હતો કે નહીં તેને
ખ્યાલ આવતો ન હતો કારણ કે તેના માથે પરનાં આંધ્ર દરિયાની હાલતો
સાથે જળી જતાં હતા.

દૂર દૂર તેને લેફ્ટેનન્ટના ખમ્મા ઉપર માણું હાજી રેતી સુધા દેખાઈ. ડોહી
તેની પાસે હતી. તેણે નાક આસપાસનું સૂંધણું ઉઘું; આરંભની અકળામણ
વરતાતી હતી; તે તે હમેશા પિયાનો પાસે જ સૂઈ જતી હતી. જેઆઓને
થયું કે હાશ, શોઝાસિયા સાથે જાણી ન હતી તે સારું થયું.

પાછળથી ઘણા લોકો દરિયાકાંઠે ગયા, યું વન્યું હતું તે જાણવા માગતા
હતા, શરૂઆતમાં એણે લાગ્યું કે કોઈ પોલીસ કુટુંબ આપુંદ રિમમાં દૂબી
મયું હતું. એથી ખબર પડી કે એક જ વ્યક્તિ દૂબી મઈ હતી, કોઈએ કશું
નાનું હોયું દૂબી મયું છે કોઈએ એમ કહ્યું કે પ્રેમમાં નિરાશ થયેલી કોઈ
ત્રી દૂબી મઈ હતી. જોકે પાછળથી ખબર પડી કે દરિયામાં દૂબી જનાર તો
પિયાનો હતો.

દરિયાકાંઠેથી પાછા ફરો રહેલા જેઆઓને જોવા માટે લોકો તેમની બરી-
ઓએ મોકલાઈ ગયા હતા.

‘કોઈએ જાહેરાત કરી-આ રહ્યો એ માણસ.’

એવિવિરિયા જમીન પર જોતાં જોતાં ધીમેથી આલતો હતો. દરેકને એને
માટે ખાન થયું.

ધરમાં દાખલ થતાં વેંત તે જોઈશો-‘શોઝાસિયા, ખેલ ખતમ. હવે કડી પાટો
ન આવે એવા રથલે જતો રહ્યો.’

‘જેઆઓ આપણે વાતો કરીએ તે પહેલાં તું કપડાં બદલી આવ.’

‘શોઝાસિયા, આપણે પિયાનો હવે પાછો નહીં આવે.’

‘હાલતો એ હવે પાછો નહીં આવે, એટલે જ તો એને તે દરિયામાં ફેંકી
દોધા.’

સારા બોલી :- ‘કોને ખબર કોઈક કાંઠા પર એ પાછો ફેંકાય પણ ખરા.’
 ‘ચાલો, હવે એને વિશે વિચારવાનું બંધ કરીએ. વાત પૂરી થઈ ગઈ. ખેલ
 ખતમ. સારા, હવે તું તારો ઓરડો ગોઠવી કાઢ.’

જરા વાર કોઈ બોલ્યું નહીં, ફરી જોઆઓએ કકળાટ શરૂ કર્યો. ‘બોબ’
 એને લઈ ગયા તે મેં જોયું.

‘બસ હવે.’

‘એ વાર એ સપાટી પર દેખાયો.’

‘વાત પૂરી થઈ ગઈ. ચાલો હવે એનો વિચાર ન કરીએ.’

‘મેં કોઈ કરતાં કોઈને એ જણાવ્યું નથી, નહીં તો તો તેમને એમ જ લાગે
 કે હું ગડો થઈ ગયો છું... આમેય તેમને હવે હું ગડો તો લાગવા જ માંડ્યો
 છું... હકીકત એ છે કે આખા વિસ્તારમાં હું જ છુદ્દિશાળી છું. પણ થોડા
 સમય પહેલાં જ મેં સ્પષ્ટ રીતે સ્મશાનયાત્રાના સૂર શંભવતા એને સાંભળ્યો
 હતો.’

રાઝાસિયાએ એને યાદ અપાવ્યું. ‘એ તો તને ગઈ કાલે રાતે સપનું આવેલું ને !’

‘ના. આ તો દરિયાકાંઠે, ધોળે દિવસે સાંભળ્યો. સારા, તેં ન સાંભળ્યો !
 પછી જ્યારે એની ઉપર ક્ષીણ ફરી વળ્યાં ત્યારે મંગીત અટક્યું.’

‘તેણે માયું હતાંયું--જે નિર્માઈ ચૂક્યું તેની આગળ લાચારી લખવવા સિવાય
 ખીજે કોઈ રસ્તો ન હતો. તે અનોખન વાતો કરવા લાગ્યો.’

‘અપારે તો એ દૂર દૂર નીકળી ગયો હતો. પાછી નીચે હતી, અનળપ્યાં સ્વપ્નાએથી
 પસાર થતો હતો. વહાણોના જંતાર, સળસળીનો, માછલીઓ; ગઈ કાલ સુધી તો
 આ ઓરડો છોડીને એ ક્યાંય ગયો ન હતો. કેટલાંય વર્ષો પછી જન્મતા ખીજ
 છેડે આવેલા દરિયાના કોઈ ટાપુ ઉપર પડેલાં જોવા મળશે. અને જ્યારે
 સારા, રાઝાસિયા અને હું મૃત્યુ પામ્યા કોઈથું ત્યારે આ ઘરમાં વગાડેલા
 સૂરો તે યાદ કરતો રહેશે.’

તે ત્યાંથી જતો રહ્યો. પિયાનો જ્યાં પડી રહેતો હતો તે જગ્યા સામે સારાએ
 નજર માંડી. ફરી તેની નજરે મધુરજનીનો પલંગ દેખાયો, પણ આ વખતે
 જરા અપરાધભાવ અનુભવતી હતી. બારણે ટોકાર પડ્યા એટલે તેના વિચારોની
 હારમાળા તૂટી. એક માણસ સરકારી નોટિસ લઈને આવ્યો હતો. કોઈ અનળપ્યા
 માણસે પોલીસને જણાવ્યું કે પિયાનોમાં છૂપું ટ્રાન્સમિટર ગોઠવેલું હતું અને
 જોઆઓ એનો નિકાલ કરી નાખવા આગ્રહ હતો. જોઆઓએ પોલીસસ્ટેશન

આવીને પુલાસા કરવા પડશે. હાઈ માલતી હોય ત્યારે તો આવું કશું જ ને જ. હાઈ એમાં કશું કરી ન શકે.

ઓસિવિરિયાએ બાકીનો દિવસ પોસાંમરેશને ચીતાવ્યો. તે સેર મોટેથી આવ્યો.

ધરમાં આરામપુરથી પર ફસડાઈ પડતાં તે બોલ્યો. 'સાઝાસિયા, આ તે ક'ઈ નિંદગી છે. અરે સમય ન! આપણી માલિકીની વસ્તુઓ પણ આપણાં ફેંકી ન દેવાય.'

જોઆઓ ત્રાસ અનુભવતા હતા. તે ધોડીવાર વિચાર કરતા રહ્યો પછી બોલ્યો. 'સાઝાસિયા, હોહો! જૂની વસ્તુઓ ફેંકી રીતે ફેંકા દે છે એ તે' રહી બેકુ' છે? તેની તેમને કેટલી બધી માયા હોય છે!'

માસાસિયાએ જવાબ આપ્યો- 'માત્ર જૂની વસ્તુઓ જ નહીં. જૂના વિચારો પણ.'

પિયાનો જવા હતા ત્યાં ડેલી સૂંઘતી હતી. તેણે પૂછડી પટપટાવી અને જોધી મઠ.

ધંટડી વાગી. એક માણસ આવ્યો અને બ્રીફેસમાંથી કારનિયા કાઢ્યા. તેના કહેના પ્રમાણે તે જંદરના કેપ્ટનની ઓફિસમાંથી આવ્યો હતો.

'તમે જ જોઆઓ કે ઓસિવિરિયા?'

'હા-હૂ' જ જોઆઓ કે-ઓસિવિરિયા.'

'આજે સવારે તમે હરિયામાં શું ફેંકા દીધું?'

ઓસિવિરિયા સ્તબ્ધ થઈ ગયા. 'બહી' અને જંદર પર નથી રહેતા. એ તો સંપૂર્ણ છે સંપૂર્ણ.'

'મિ. ઓસિવિરિયા, તમે અને બાપાશુદિનો પાક સુખબવવા માગો છો?'

ચેલાએ ચેતાનો પ્રશ્ન ફરી રજૂ કર્યો અને જુલાબુ' કે લાવસન્સ વિના હરિયામાં વસ્તુઓ નાખી ન શકાય, ત્યાં મૂકી પણ ન શકાય.

'તમારી પાસે લાવસન્સ છે?'

ઓસિવિરિયાએ નમ્રતાથી પૂછ્યું- 'મેં-એ કહ્યું' તે વાધાગ્રસ્ત હતું, ખરાબ હતું!'

'વાત એ નથી. તમને જાણર નથી કે આવારે આપણે લડાઈના મોરચે છીએ? આપણા હરિયા કિનારા સુરક્ષિત રહેવા બોઈએ. નાત્રીઓ હમેશા તકની રાહ બોઈને જ બેડા છે એ નથી જાણતા?'

'પણ એ માત્ર પિયાનો હતો પિયાનો.'

'હતાં નિયમનો લાજ સવા. ખરેખર એ પિયાનો હતો! તમને ખાતરી છે?'

‘મારા માનવા પ્રમાણે’ જોઆઓ બળકચો, પુત્રી અને પત્ની સામે જોતાં ને બોલ્યો : ‘રોઝાસિયા, એ પિયાનો ન હતો ! સારા, શું હતું એ?’

રોઝાસિયાએ આશ્ચર્ય વ્યક્ત કર્યું : ‘જોઆઓ, ખસી તો નથી ગયું ને ! એ પિયાનો હતો એ તું જાણે છે.’

તેના પતિને થયેલી શંકાએ બધાને સ્બન્ધ કરી મૂક્યા. તે મનઃક ધરતો હોય તેમ લાગ્યું.

‘મને એમ કે સમુદ્રમાં તમે ધારો તે વસ્તુ નાખી શકો છો.’

‘ના... ખરેખર ! અમારે માત્ર એટલું જ જોઈએ છે.’

જોઆઓ કોમો યયો. તે એકાએક વાત્સાળ બનતો લાગ્યો.

‘ધારો કે હું દરિયામાં મારી જાતને ફાંસીવા માશું તો ! ન કરી શકું ?’

‘એનો આધાર...’ ચોટ્ટેરટનની ઓફિસેથી આવનાર બોલવા લાગ્યો.

‘શાના પર એનો આધાર છે ? મારા ઉપર, બીજા કોઈના ઉપર નહીં. હું સ્વતંત્ર છું. મારું જીવન મારી માલિકીનું.’

‘તમે માનો છો તેના કરતાં ઓછું’ પેલાએ કહ્યું.

લેફ્ટેનન્ટ અંદર આપ્યો એટલે સારાએ હમેશની જેમ સામે જોઈને દિશત કર્યું. તે એને ચુગ્મન કરવા દોડી.

‘જે જે, આપણો ઓરડો ! હવે સરસ લાગે ને !’

‘હા-હા, સરસ ! તમે નવો ક્યાં મૂકશો ?’

‘નવો ?’

‘હા. તમે નવો નથી લાવવાના ?’

સારા બને તેની માએ એકબીજા સામે અચરજથી જોયું.

સારાના ભાવિ પતિએ કહ્યું— ‘અરે હું તો પિયાનો પાછળ ગાંડો છું. પિયાનો કેવો હળવોફળ બનાવી દે છે એનો તને ખ્યાલ નથી ! આખો દિવસ મારે તો તોપોના અવાજ સાંભળવા કરવાના ! એટલે સાંજે જરા હળવું સંગીત.’

સારાને લિધરસ ચઢી, જોઆઓ હ ઓલિવિરિયા બારણું ઓળંગી બહાર ગયો. તેને ગૂંગળામણ થતી હતી એટલે તે ઓઆ હવામાં શ્વાસ લેવા ગયો.

હવે આવી રાતે બીજું કોણ આવીને તેની આગળ નવી મામણીઓ કરવાનું છે ? મને કેવી રીતે ખબર કે દુનિયાથી સંતાડી રાખેલો પિયાનો, સાવ અનન્ય પિયાનો આખી દુનિયાની ચિંતાનો વિષય બની જશે. એ જ્યાં હતો ત્યાં જ શું કામ મેં રહેવા ન દીધો ?

વિવિધ શાસ્ત્રીના 'ઇતિહાસ'ની (૧૯૮૮) વાર્તાઓ આધુનિક જીવનની યાંત્રિકતા અને સંવેદનશીલ માણસોનાં છીછરાં સુખદુઃખ અને ઉપલક્ષ સંબંધોની આસપાસ ગુંથાયેલી છે. જીવનની વિષમતા-જેને આપણે *Literary romance of life* - કહી શકીએ, તેને પારખીને આલેખવામાં આ વાર્તાકારનો લાક્ષણિક સ્વરૂપ યામ છે. સંઘર્ષની ઉત્તમ કૃતિ 'શાસ્ત્રીની, જે પત્નિયા -' ચણી શકાય, જેમાં જીવનના ઉલ્લાસ કે હળવાશની અને આણેલી સુંદર સ્થિતિની વાત એ સાવ નજીકની બ્યક્તિઓ પછી વહેંચી નથી શકતી, અને વાસ્તવિકતાના ભયંકર દળાણ દેહન પત્નિયા જેવી જ નાજુક સ્થિતિ કચડાઈને શીર્ષવિશીલું થઈ બધ છે, એ વાત આણવી ગમે એ રીતે કહેવાઈ છે. કટાક્ષનો વિનિયોગ વિશ્વવ્યાપકને અનુકૂળ છે, પણ કપાંકિ એ ખૂબ ગુપ્ત બની ભય છે, ઉદાહરણ તરીકે 'હસ્તાવેશ માનવી', તો કથાવેશ એ બિન્ન પરિસ્થિતિનું સન્નિધિકરણ ચોજવાની પદ્ધતિમાં વાર્તા સામાન્યતામાં સરી પડે છે, ઉદાહરણ તરીકે 'સીનારિયો', સામાજિક અને ટેકનિકના વૈવિધ્ય સંહારે 'ઇતિહાસ'ની 'માર સોમવારની વારતા', 'આત્મ વચ્ચરામની ખડગી', 'મંદુકાન્તા અને નીલમણિ', 'સૂતધાર ઉવાચ' અને 'વેરને કારણે સાચો ઉલ્લેખનીય છે.

૬ તારિણીબહેન દેસાઈએ એમના વાર્તાસંગ્રહ '૧૫ બોલતા લાગે છે'માં (૮૪) ટેલવાક વિશિષ્ટ પ્રયોગો કર્યા છે. લાલવપૂર્ણ, ચિત્રાત્મક વર્ણનો, રેખાત્મક 'વાદબોલ, સુષ્ અને આકાશ', 'ઉંચર પર બેસેલું કોલાલ', 'ઉવાક બંધ થયા કરતાં ગારજુની પાછળ', 'કમરો પછી ચાલી શકે છે' જેવી વાર્તાઓ એમનો સર્જકતાનો પરિચય આપે છે, પણ વિષયવસ્તુ અને અભિવ્યક્તિને સુસંગત જેવા હોવા જોઈએ તેવા ન હોવાને કારણે, વાર્તાઓ સુસ્ત નથી લાગતી, અને બહુ વેરવિખેર રહી જતું હોવાનો ખ્યાલ આવે છે. કવિ રમેશ પ્રારણ એમના વાર્તાસંગ્રહ 'સ્તનપૂર્વક'માં (૧૯૮૭) પ્રયોગશીલતા માટે આગોડવા સુધરી નથી એવું કંઈક માતી જે પ્રયોગો લાગ્યા છે, તેમાં કલાસંયમ કે સંક્રમણની પ્રતીતિ ન થતાં બહુ કૃતક અને આશ્ચર્યપૂર્ણ વસ્તુઓ છે. મહત્ત્વ એટલાના સંગ્રહ 'આસમાની રંગનો એક ટુકડો' (૧૯૮૮) પૂણ કથા નોંધપાત્ર સિદ્ધિ નથી કરી શક્યો. અહીં પ્રયોગો તો અલગપણ છે જ, પણ આસ પોઈ ઉમેવ જાણ્યો નથી.

ટૂંકા વાર્તાની બીજી ધારામાં મોટા ભાગના બધા જ સંગ્રહો સિદ્ધસ્ત વાર્તાકારો પાસેથી ગમે છે. એ હકીકત નોંધપાત્ર લેખાય. ભગવતીકુમાર શર્મા એવા જ વાર્તાકારોમાંના એક છે, અને 'અગ્રણીક' (૧૯૮૫) એમનો

જવમે વાર્તાસંગ્રહ છે. તેઓ ખૂબ નિખાલસલાવે કહે છે કે, ‘...કોઈ પૂર્વ નિશ્ચિત વિકાસનાની સ્થાપનાયે વાર્તા લખવાનું આડું વલણ નથી.’ (પૃ. ૮) તેઓ જ ‘અડાપીઠ’માં ‘ડાઘ’ જેવી કંઈક તાલમેલિયા અને અવાસ્તવિક અંતને લીધે કથળતી વાર્તા પણ છે, તો માનવહૃદયની સંકુલ લાગણીઓને વેગીલા પ્રવાહમાં વ્યક્ત કરતી ‘એક વૈશાખી બપોર’ જેવી ધારદાર કૃતિ પણ છે. ‘સુખ નામના પ્રદેશનું ક્ષેત્રફળ’ અને ‘રતિ-વિરતિ’ જેવી કાવ્યમય વર્ણનોને લીધે હાંફતી કથાઓની સાથોસાથ ‘તરબોળ’ અને ‘અણગમતું’નું નક્કર વિશ્વ પણ અહીં મોજૂદ છે.

ભગવતીકુમાર શર્માની કેટલીક વાર્તાઓમાં લાવુકતાના રંગો વધારે ઘટ લાગવા સંભવ ખરો, છતાં મૂળભૂત રીતે એ સંવેદનોનો અભિવ્યક્તિમાં જ પોતાનું ઉત્તમોત્તમ આપી શકે છે. આ સાથે એ ય નોંધવું ઘટે કે કેવળ કાવ્યમય વર્ણનોમાં જ આ કથાઓ રાચે છે એમ નથી, ‘એક વૈશાખી બપોર’ની બળકટ, ખરબચડી, પ્રભાવક ભાષાલિવ્યક્તિ સજ્જની આ માધ્યમ પરની પકડ દર્શાવે છે.

કુન્દનિકા કાપડીઆનો વાર્તાસંગ્રહ ‘જવા દઈશું તમને’ (૧૯૮૩) અનુભૂતિનું અર્થાદિત દલક પ્રદર્શિત કરે છે. માંત્રવ્યપૂર્ણ ભાવો તારવી લેવાના, કે ઉપસાવવાના વલણને લીધે અહીં વાર્તાઓ એક ચોક્કસ આદર્શની નિપજ હોય એમ અનુભવાય છે. સંગ્રહની ઘણી વાર્તાઓને આ પૂર્વનિર્ધારિત, નિશ્ચિત અભિગમથી સહન કરવું પડ્યું છે, છતાં જે વાર્તાઓ કલાદષ્ટિએ અત્યંત સંતૃપ્ત બની છે, અને તે છે ‘જવા દઈશું તમને’ અને ‘અભાવ’. પહેલી વાર્તામાં સરલોત્તમુખ સ્ત્રીના જીવનની અતિસં દૃષ્ટોમાં એને પોતાની વિદેશી પુત્રવધૂ મારિયા સાથે કેવા પ્રકારની આત્મીયતા બંધાય છે, અને જીવન અસ્ત થવાનું જિ ત્યારે એક સર્વાંગસુંદર સંબંધનો હિલ્લ કેવો પ્રસન્નતાપ્રેરક બની રહે છે, એવું આલેખન છે, તે ‘અભાવ’માં જીવનને સાવ અલંગ રીતે નિહાળતાં, સુખની સિન્ન વ્યાખ્યાઓ ધરાવતા પતિ-પત્નીના વિસંવાદની કથા છે, સંગ્રહની ‘ભયું’ ધર’, ‘પસંદગી’, ‘વરસે છે’, ‘સંપૂર્ણ સુંદર પળે’ જેવી કૃતિઓમાં નાજુક, આકર્ષક વિચારો છે, લાવુકતા છે, પણ પેલા એકતરફી એકને કારણે એમાં ધગકતા જીવનનો સ્પર્શ નથી. ‘દાદ’માં (૧૯૮૭) ધીરુગહેન પટેલની માનવહૃદયની વિવિધ લીલાઓને પ્રગટ કરતી ‘ગમ્મી નામનો પરપોટો’, ‘અંગત અનુભવ’, ‘દુહોદ્દો’, ‘શળ’ કે ‘દાદ’ જેવી વાર્તાઓનો સમાવેશ થયો છે. કથાબીજની પસંદગી અને કથાનો માંડણીમાં ધીરુગહેન પટેલની કલાસૂઝનો સારો પરિચય મળે તેવું છે, પણ કેટલીક સમૂહ અને નોવડેલી કૃતિઓ વચ્ચે

ખીલે કોઈ નમૂનો જીભો કરવાનો આશય નથી. જો કે આ યાદીમાંથી આ પરિસ્થિતિને સુધારવાના ઉપાયો સૂચવવાની લાલચ યદ્યં આવે; પણ કદાચ આદેશાત્મક રજૂ કરવું નથી, વીસમી સદીના આપણા વિવેચકોએ જે ચર્ચા કરી તેમાંથી આ યાદી તૈયાર કરવામાં આવી છે; એમાં આ સદીના વિવેચકોએ કરેલ આત્મપરીક્ષણ પણ આવી જાય છે.

મરાઠી અને ગુજરાતી વિવેચનમાંથી દર્શાવતાં હઈએ, મરાઠીમાં યોગ્યપૂર્ણતા સદીના કે. બી. ૪૦ઠેથી માંડીને બાલચંદ્ર નેમડે સુધીના વિવેચકોએ યોગ્ય વિવેચનાત્મક ધોરણોના અભાવ વિશે ખૂબ જ નિરાશા પ્રગટ કરી છે. ઈ. સ. ૧૮૭૨માં કે. બી. મરાઠેએ 'રંગભૂમિ અને નવલકથા' વિશે લખતાં કહેલું : 'સોમાંથી એક પણ લેખકને સાહિત્યના નીતિનિયમોની કશી ખબર નથી,' ત્યાર પછી તેમણે નવલકથા તથા નાટક વિશે કેટલાક સિદ્ધાન્તો તારવવાના પ્રયત્નો કર્યા, તેમની પોતાની કબૂલાત પ્રમાણે એ સિદ્ધાન્તો 'એકિસત, કોઠાટ અને મોઢાસેના નિબંધોને આધારે તથા 'સંસ્કૃત મહાકવિશાસ્ત્રને' આધારે જીભા કર્યા હતા, મરાઠી સાહિત્યવિવેચનને આ પૂર્વપશ્ચિમ સમન્વયે ખાસ કરી લાભ દેરી આપ્યો નહીં. ૧૯૦૨માં વી. કે. રાજવડે મરાઠી નવલકથાના વિવેચન વિશે દરિયાદ કરે છે - 'પશ્ચિમના લેખકો તેમના પોતાના સાહિત્ય વિશે જે કહે છે તેને શબ્દશઃ આપણા સન્દર્ભમાં લાગુ પાડવામાં કઈ બાતની વિદ્વતા ?' ૮૦ વર્ષ પછી લાલચંદ્ર નેમડે મરાઠી નવલકથાની વિવેચનામાં જોવા મળતી વિકૃતિ-ઓની દરિયાદ કરે છે. મરાઠી નવલકથાની નિર્બીક અસોચન્ય કરતાં તેઓ કહે છે : 'જો નવી પેઢી આવીને ક્રાન્તિકારી વિવેચન નહીં' પ્રગટાવે તો મરાઠી સાવકોની કુચિનાં ખતમ થઈ રહેલાં ધોરણો જાગ્યે જ સુધારી શકારી.'

ભારતીય સાહિત્યવિવેચનમાં આત્મપ્રશસ્તિ કરનારા વિવેચનની પણ જરાય ખોટ નથી. ભારતીય વિવેચનની સિદ્ધિઓના જે અહેવાલો જોવા મળે છે તેમાં આવી પ્રશસ્તિ નિયમિત રીતે જોવા મળે છે : ૧૯૬૧માં મનસુખલાલ ઝવેરીએ નોંધપાત્ર અર્થે કરનારા ૧૬૨૬ વિવેચકોને નિર્દેશ કર્યો હતો. સંપૂર્ણતા સિવાય કશું જ કિતરણ ખરે નહીં એવા વિવેચકોનાં આકરો ધોરણોની પ્રશંસા કરવામાં આવી હતી. ૧૯૮૬માં ભારતીય સાહિત્યના પ્રગટ થયેલા અહેવાલમાં પણ આવેાં ઉપો કરવામાં આવ્યો હતો. સાહિત્ય અકાદમીએ ગુજરાતીમાં આંક વખત વિવેચકોને 'પારિતોષિક આપ્યાં છે. એવી જ રીતે ૧૯૬૫માં મળતો કાલેક્ટર અને ૧૯૮૦માં સુધીર રસાયે પણ મરાઠી સાહિત્યવિવેચને ખૂબ જ

• ઉપાસકર, સુધરમ અને સુરેશ જેવીને હલ્લે વિવેચનકૃતિઓ માટે એવાડ મળ્યા પણ તેઓ પ્રમાણપત્રે સંજોગ હતા, તેમની વિવેચનકૃતિઓ નિમિત્ત હતી. -સં.

મોટું ગજુ' કાઢવાના મોટા દાવા કર્યા હતા. મરાઠી વિવેચક તો એમ માને છે કે સાહિત્યસૌન્દર્યશાસ્ત્રના ક્ષેત્રે મરાઠી વિવેચનાએ મહત્વનું અર્પણ કર્યું છે.

મરાઠી વિવેચન ક્ષેત્રે એક ચહત્વની પ્રતિષ્ઠા ધરાવતા આર. ખી. પાટલુકરે ૧૯૪૦ પછીની મરાઠી વિવેચનાના વિકાસ વિશે એક લેખ ૧૯૮૫માં લખ્યો હતો. સૌન્દર્યશાસ્ત્રના મૂળભૂત સિદ્ધાંતોની સ્પષ્ટતા કરીને તથા સૈદ્ધાન્તિક વિવેચનની કૃત્તીક અસંગતિઓ નોંધીને તેઓ કહે છે : 'હવે આપણે સૌન્દર્યશાસ્ત્રના સ્વરૂપ વિશેનો થોડો સ્પષ્ટ ખ્યાલ મેળવી લીધો છે એટલે મરાઠી વિવેચકો અને સૌન્દર્યશાસ્ત્રીઓ શું કરવા માગતા હતા તેનું મૂલ્યાંકન કરી શકીશું' અને તેઓ શું કરી શક્યા નથી તે પણ સમજી શકીશું.' સૌન્દર્યવિચારણાઓ કળાપરંપરાઓના સંદર્ભમાં જન્મે છે, ત્યાર પછી વિવેચનામાં તેમનું સ્પષ્ટ રૂપ લેવા મળે છે. જે સમાજમાં ખૂબ જળવાન બૌદ્ધિક પરંપરા હશે તો એ બધી વિચારણાઓ વ્યવસ્થિત આકાર લેશે. આત્મપ્રશંસામાં રાચવાને બદલે જે આપણે વાસ્તવિકતાનો સ્વીકાર કરીશું તો કહેવું પડશે કે સૌન્દર્યશાસ્ત્ર, વિવેચન અને સર્જનક્ષેત્રે ખાસ કરી નોંધપાત્ર અર્પણ આપણે કરી શક્યા નથી. ચારેતરફ જેવા મળતી આ દરિદ્રતાની દુઃખદ સજાવંત મહારાષ્ટ્રમાં આજકાલની ઘટના નથી; દાયકાઓથી આ જ પરિસ્થિતિ ચાલી આવી છે. આ દરિદ્ર વાતાવરણમાં નવા સૌન્દર્યશાસ્ત્રને જન્મ થવો અશક્ય છે. માનવવિદ્યાઓ વિશે પણ આપણે આવા જ નિષ્કર્ષ ઉપર અવધુ' પડશે. સમાજ બ્યારે એકએક ક્ષેત્રે જીવંતતાથી અને ઉત્સાહથી ઝળૂત હોય ત્યારે નવી વૈચારિક પદ્ધતિઓનો જન્મ થઈ શકે, જીવંત સમાજમાં જ યક્ષપ્રશ્નો સહજે અને એ વિશે વિચારાય. એ સમાજની પરંપરાઓ જ પ્રતિભાશાળી માનવીઓને એવા પ્રશ્નો ઉઠેલવા પડકારે. આપણી કળા પરંપરાઓમાં આવા કોઈ પ્રશ્નો જન્મ્યા નથી; અને એમનું નિરાકરણ આજુનારી મહાન પ્રતિભાઓ પણ જન્મી નથી.' આત્મનિંદા મરાઠી પ્રબળી વિનોદવૃત્તિનું લક્ષણ છે. આ વાંચીને બહારની વ્યક્તિ મરાઠી વિવેચનાની નાદારી સ્વીકારી લે. પણ આત્મનિંદાની સહજ લાક્ષણિકતાને સ્વીકારવા છતાં ત્યારે કબૂલવું પડે કે પાટલુકરની આકરી ટીકા આપણી દુર્દશાપૂર્ણ વાસ્તવિકતા તરફ આંગળી ચીંધે છે.

આવી જ આકરી પણ વાજખી ટીકા સુરેશ જોષીએ ગુજરાતી સાહિત્ય-વિવેચનની કરી હતી. તેમની દષ્ટિએ ગુજરાતી કૃતિઓને મૂલવવાનાં ધોરણો સાચાં હતાં જ નહીં અને વિધિનિષેધોથી પીડાતા સમાજે કથીરને કળામાં અને કળાને કથીરમાં ફેરવી નાખ્યા હતા. તેમના વિવેચનગ્રંથ 'ચિન્તાયામિ મનસા'

(૧૯૮૧)ને ૧૯૮૩ માટેનો અકાદમી એવોર્ડ આપવામાં આવ્યો ત્યારે તેનો તેમણે અસ્વીકાર કરતા કહ્યું કે ‘મારો મંત્ર છૂટકવાસ લેવાનો સંમત છે.’ ગુજરાતી વિવેચનની પરિભાષા ખૂબ જ અસ્પષ્ટ, ધૂંધળી રહી છે એ બોના ગુજરાતી વિવેચન વિશે સુરેશ ભોષીએ કરેલી ટીકા સાથે સંમત થઈ શકાય.

અંગ્રેજી ભાષામાં થતી ભારતીય વિવેચનની સ્થિતિ પણ સંતોષકારક નથી. ભારતીય લેખકોએ અંગ્રેજીમાં લખેલા લેખોના એક માત્ર સંપાદનની પ્રસ્તાવનામાં સાંતિનાથ દેસાઈ કહે છે :

‘ભારતમાં વિવેચનની કોઈ સ્થાનિક વિચારધારાઓ નથી કે પ્રવૃત્તિઓ નથી. અર્વાચીન ભારતીય વિવેચનની પરંપરાઓથી કોઈ વિવેચક સંસ્પૃહ લાગતો નથી, એક રીતે બોધ્યો તો વીસમી સદીનું ભારતીય સાહિત્યવિવેચન છે શું ? દરે વખતે નવેસરથી આરંભ થાય છે. દરેક વિવેચક અંગ્રેજર લેખાનો હાથે કરે છે; ક્યારેક આ વિવેચન દૂરદૂરના સમયની વિવેચના (સંસ્કૃત) સાથે તો ક્યારેક દૂરદૂરના સ્થળની (પશ્ચિમ) વિવેચના સાથે સંબંધ બાંધે છે. પણ બંને એકસરખી નિષ્ફળ નીવડે છે અને અર્વાચીન ભારતીય વિવેચનની સંક્ષિપ્ત પરંપરાનું કશુંયે આ નિષ્ફળતા બની વેસે છે.’ અર્વાચીન ભારતીય વિવેચનની આકરી ટીકાતાં કેટલાંય દૃષ્ટાંતો આ રીતે આપી શકાયે. અત્યાધીક સ્પષ્ટ થાય છે કે વિવેચનની મર્યાદા સિદ્ધિઓની નો મોટી મોટી વાતો અવારનવાર કરવામાં આવે છે તેમને ચંદ્રીરતાથી લેવાની જરૂર નથી. એ આ વિવેચકો કહે છે તે પ્રમાણે પ્રાચીન ભાષાઓની વિવેચના નિષ્ફળ મળે છે તે પ્રમાણે નિષ્ફળતાનાં કારણો કયાં ? આ પ્રશ્નનો ઉત્તર આપતી વખતે વિવેચનની કોલેક્ટીની મહત્વપૂર્ણ હાથેણીકતા ચર્ચાની પડશે.

ભારતીય વિવેચના ઉપર હિંદીની નજર નાખનારને પણ તરત જ ખ્યાલ આવશે કે આ વિવેચના સૈદ્ધાન્તિક ચર્ચાવિચારણા પુષ્કળ કરે છે. કદાચ આનું કારણ અધિકારીઓના ઉપર અધ્યક્ષ રાખનારી ભારતીય મનોવૃત્તિમાં અને કદાચ અમૂર્ત તારણોની વચ્ચે શબ્દશાળી પડેલી અદ્વતમાં ભેવા મળશે. જમે તે કારણ હોય પણ મોટા ભાગના ભારતીય વિવેચકોએ સૈદ્ધાન્તિક વિવેચનની સમસ્યાઓ વિશે ચંદ્રીર મિતલ ક્યાં કહ્યું છે મહર્ષિ અરવિંદને લાગુ હતું કે આપવિચારણાની તો અળવળ ઉપાદી શકાય. બી. એસ. મહેશ્વરી વિવિધ સમયગાળાની અનેક પાશ્વર્ય વિચારણાઓને આધારે એક માળખું થકી કાઢવાનો પ્રયાસ કર્યો હતો. સમકાલીન ભારતીય સમગ્ર સૈદ્ધાન્તિક વિચારણા જન-માનવમાં નિષ્ફળ નીવડવાનો વસતો પાટલકરને છે.

કૃષ્ણ રાયણ, નવેન્દ્ર જોષા સંસ્કૃત અધ્યકારશાસ્ત્રના અધ્યાપીઓને એમ લાગે છે કે સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના સિદ્ધાન્તો આધુનિક ભારતીય સાહિત્યમાં પ્રયોજી શકાય, ખીજા બાજુ દર્શિત અને ગ્રામીણ સાહિત્યકારોને એમ લાગે છે કે રૂપ-રચનાવાદ તો કચારનો કાળગ્રસ્ત બની ગયો છે. આ બધા વિવેચકોમાં એક સમાન લાગણીએ પ્રવર્તે છે કે જો વિવેચનાને અસરકારક બનાવવી હોય તો એમાં ધણી મોટામોટા ફેરફારો કરવા પડે, એકેએક વિવેચક વર્તમાન વિવેચનાથી અસંતુષ્ટ છે. પણ આમાંનો એકય વિવેચક આ કટોકટીમાંથી બહાર આવવાની શક્તિ માટે તો હતાશા જ વ્યક્ત કરે છે. આધુનિક ભારતીય વિવેચના ધડી હાઢવાના પ્રયત્નો પ્રવર્તમાન વિચારણાઓ ઉપર આધાર રાખતા હતા - કાં તો સંસ્કૃત કાં તો પાશ્ચાત્ય વિચારણાઓ તરફ આપણે વળતી હતા. ક્યારેક તો તેમાં વિવેક પણ ચૂકી જવાતો હતો. દા. ત. મહેંકર ઍરિસ્ટોટલ અને કલાઈવ જેલને એકસરખું મહત્ત્વ આપે છે. ૧૯૪૨માં ભારત છોડોની ચળવળ વખતે ઝડપથી બદલાઈ રહેલા મુંબઈમાં સર્જતા સાહિત્ય સાથે બહુ ઓછો સંબંધ ધરાવતી ઍરિસ્ટોટલની સાહિત્યવિચારણાઓને સુધારવામાં મહેંકરે પોતાની શ્રદ્ધિમત્તાનો કથો હતો. જેવી રીતે ભારતના લોકો અનેક દેવતાઓની પૂજા કરે છે તેવી રીતે જ ભારતીય વિવેચકો અનેક સૈદ્ધાન્તિક વિચારણાઓને આરાધ્યા કરે છે. આર. ખી. પાટણકર અવારનવાર કાન્ઠનાં લખાણોનો હવાલો આપે છે. સુરેશ જોષી સાર્વ અને મોરીસ માર્વોલો પોન્તિને અવારનવાર યાદ કરે છે. * કૃષ્ણ રાયણ આનંદવર્ધનને, નવેન્દ્ર ભરતને. એક જ જમાનામાં જીવતા આ ભારતીય વિવેચકો અત્યંત સ્વસ્થતાથી આટલી બધી લિન્ન પરંપરાઓને, ભૂતકાળને ટાંક્યા જ કરે છે. સ્થાનિક પરિવેશની સાહિત્યિક પરંપરાઓ દ્વારા આપણને જે જ્ઞાન મળે છે તેને આધારે સમકાલીન સાહિત્યને સમજવાનો વ્યવસ્થિત પ્રયત્ન લાગ્યે જ કોઈએ કયો છે. આમાં ભાલ્યદ્ર જોમાડે અને તેમના મિત્રો અપવાદરૂપ છે.

સાહિત્યનું કોઈ શાશ્વત મૂલ્ય છે જ નહીં કે સાહિત્યવિચારણાઓ સંસ્કૃતિના સીમાકાઓ ઓળંગવાને અસમર્થ છે એવું સૂચવવાનો આશય નથી. પણ સ્વયંસમયની દૃષ્ટિએ દૂરદૂરની વિચારણાઓ લાવતી વખતે સાંસ્કૃતિક લિન્નતાની પૂરેપૂરી અને સ્પષ્ટસૂઝ હોવી જોઈએ તો જ આપણા એવા પ્રયત્નો અર્થપૂર્ણ અને ઉપયોગી બની રહે. ભારતીય સાહિત્ય અને તેમને પરાણે લાગુ પાડવામાં આવતી વિચારણાઓ સાદા લિન્ન સાંસ્કૃતિક પરંપરાઓ ધરાવતાં હોવાને કારણે.

* સુરેશ જોષીની વિવેચનાના કેન્દ્રમાં નવ્યવિવેચન પ્રેરિત રૂપરચનાવાદ હતો. -સં.

તેમની વચ્ચે ખાસતું અંતર છે. જો કે સંસ્કૃત સાહિત્યમાં કે પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમાં સર્જન અને વિવેચન વચ્ચે અંતર જ ન હોય જોવા માની લેવું પણ ખુલ્લકારેલું છે. મરે કેયમર નેવા વિવેચકે આખી પાશ્ચાત્ય વિવેચન પરંપરામાં અવારનવાર આવું અંતર જોવું છે. કેયમર તો કહે છે કે સર્જક અને વિવેચક વચ્ચેની સંવાદિતાના અભાવ ઉપર જ પાશ્ચાત્ય વિવેચનની વિદ્યાર્થિયા અવધાને છે.

૧૨મું જ્ઞાતમાં સર્જન અને વિવેચન વચ્ચેનું અંતર જુદા જ પ્રકારનું છે. પ્રશ્નો માત્ર સૌન્દર્યશાસ્ત્રના કે તત્ત્વજ્ઞાનના નથી પરંતુ સંસ્કૃતિનું રાજકારણના પણ છે. એમણીસમી સદીના ઉત્તરાધ્યાયી સાહિત્યમાં જે સનાતન મૂલ્યોનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો તે મુરોષ અને અમેરિકામાં પ્રચલિત ઘણેલાં મૂલ્યો હતાં. તેથી આ જ મૂલ્યોને એક માત્ર સનાતન મૂલ્યો તરીકે સ્વીકારીને અલગતા હતા, સર્જન અને વિવેચનમાં જોવા મળતા અંતર તથા બૌદ્ધિક અન્યવચારોને સ્થાને નથી અને કાવ્યજ્ઞ સૈદ્ધાન્તિક વિચારણા જોડી કરીને વિવેચનની પરિસ્થિતિ બદલવાની અશક્તિ - આ બે ક્ષણો વિવેચનની કટોકટી સૂચવે છે.

વિવેચન સામે અસંતોષની જે વિવરણ ઉપર જોઈ તેનાથી પણ આ કટોકટીનો સ્વીકાર થાય છે. આ કટોકટી, કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનમાં જોવા મળેલાં કટોકટીનાં સૂચક ક્ષણો અને સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિ પ્રત્યે જ્ઞાતીય વિવેચકોની પ્રતિકાષ - આ બધું વીસમી સદીમાં જાગ્યે જ બદલાયું છે. ૧૯૭૨માં કે. બી. મરાઠેએ કહ્યું હતું કે મરાઠી લેખકો સાહિત્યના સિદ્ધાન્તો જ અન્યતા નથી; ૧૯૮૪માં આર. બી. ખાટ્યકરે આશ્વેષ મૂક્યો કે મરાઠી વિવેચકો સાહિત્યશાસ્ત્રના મૂળભૂત પ્રશ્નો જ સમજતા નથી. આ બંને વલણોમાં જાગ્યે જ ભેદ જોવા મળશે. તેમના આશ્વેષોના ક્ષણમાં કે કહેવાની રીતમાં ફેરફાર થયો હશે ૧૨મું જાનેનો સમર્થ એક સરખો જ રહ્યો છે.

જ્ઞાત છેલ્લા ઘણકાઓમાં પશ્ચિમની બૌદ્ધિક પરંપરાઓ ઉપર જ છવે છે એ હકીકતને કથા પ્રમાણની જરૂર નથી. સાહિત્યસર્જન અને વિવેચન ઉપર આ આચારીકરણો ચિત્રિત અને વિધાતક અસર કરી છે. આ વાત પણ બધા કબૂલે છે. જીવનનાં અન્ય ક્ષેત્રોમાં જોવા મળતી કટોકટીની જેમ સાહિત્યવિવેચનમાં પણ કટોકટી જોવા મળે છે. જ્ઞાતીય સંસ્કૃતિ પ્રત્યેના સાંપ્રત પ્રતિજ્ઞા સામે જોવા અસંતોષ છે તેવો જ અસંતોષ મું. સંસ્કૃતિ પ્રત્યે પણ નથી એવો પ્રજા સ્વાભાવિક રીતે ઝાંઝી પૂછી શકે. આ કટોકટીમાં સંકળાયેલા પદાર્થ સાહિત્યવિવેચન છે; અને એને માટે જવાબદાર છે કટોકટીને ઓળખતા

વિવેચનની સંવિધિ. આ કટોકટીની પૂરેપૂરી વિગતો જાણવા માટે સાહિત્યમાં જોવા મળતી વિવેચનપ્રવૃત્તિઓ તપાસવી પડે અને આ કટોકટીને આપણે કઈ રીતે ઓળખી શકીએ છીએ તે તપાસવું પડે. આ ઓળખ કશી એકલદોકલ થટના નથી. આધુનિક ભારતીય બુદ્ધિષ્ઠીની આત્મસંજ્ઞાને નિયત કરતા અનેક પ્રકારના ખ્યાલો દ્વારા આ ઓળખ સ્પષ્ટ થાય છે. દા. ત. ભારતીય સાહિત્યવિવેચનની આ મધી ટીકાઓને આધારે એવું કહી શકાય કે આ વધાની પાછળ સાહિત્યિક આદર્શવાદ કામ કરી રહ્યો છે. વિવેચનની સતત ટીકા દ્વારા સૂચવાય કે વિવેચન આધું હોવું જોઈએ અને વિવેચન આધું ન હોવું જોઈએ. ભારતીય વિચારોના મનમાં વિશેષ કરીને વિવેચન અને સર્વસામાન્ય રીતે સંસ્કૃતિના ક્ષેત્રે આદર્શ પરિસ્થિતિનો ખ્યાલ ઘર ઠરી ગયો છે. આ આદર્શવાદ અત્યાર સુધી પરંપરાની અતિશિત સમજને કારણે વ્યાખ્યાયિત તો થયો જ નથી. ભારતીય વિચારોના મનમાં સાહિત્યવિવેચન વિશેની સર્વસામાન્ય ધારણાઓને નિયંત્રિત કરતાં વલણોમાં વધુ જીંડે ઉતરવું હોય તો પરંપરા, પાશ્ચાત્ય વિચારપરંપરા, સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર-પરંપરા, સંસ્થાનવાદનો પ્રભાવ અને ભારતીય સાહિત્યનો વધારે પરિચય કેળવવો પડે. આ વધાનો ખ્યાલ આવે તો કટોકટીની સમજ વધુ સ્પષ્ટ થાય.

પરંપરા

ધણી ભારતીય ભાષાઓમાં જોવા મળતા અનૌપચારિક કે અર્ધ-ઔપચારિક પરિસ્વાદો દરમિયાન અંગ્રેજ સંજ્ઞા ટ્રેડીશન (પરંપરા)નો ઉપયોગ થયા કરે છે. સંસ્કૃતમાંથી જીતરી આવેલ 'પરંપરા' સંજ્ઞાનો ઉપયોગ ઔપચારિક રીતે થયા કરે છે. આ બંને સંજ્ઞાઓ એકબીજાના પર્યાય તરીકે વપરાતી હોવા છતાં બંનેના અર્થ સાવ વિરુદ્ધ છે, ઑક્સફર્ડ ડિક્શનરી પ્રમાણે ટ્રેડીશનનો અર્થ કળા-સાહિત્યના ક્ષેત્રે પરાપૂર્વથી ચાલી આવેલી અને સામાન્યપણે અનુસરાતી માન્યતાઓ થાય છે. બ્યારે પરં અને પરા શબ્દોના સમાસથી બનેલ પરંપરા શબ્દનો અર્થ મોનરો વિલિયમ્સને આધારે 'દૂરનું, આગળનું, દુસ્મન, પાછળ પાછળ, પેલી પાર, અન્ય, અપરિચિત, હવે પછીનું, ખીજ બાજુને લગતું,' વગેરે વગેરે થાય છે અથવા ખાસ કરીને જોઈએ તો 'જે અત્યંત સ્પષ્ટ દેખાઈ આવતું હોય અને ખૂબ દૂર દૂરનું હોય, પહોંચી ન શકાય એવા સમયને સામે છેડે છે તે.'

સંસ્કૃત 'પરંપરા'ના અર્થમાં ટ્રેડીશનને ટકાવી રાખવાનો અર્થ એવું આધુન્ય સંભાવવાનો થાય. કૌટુંબિક અને સામાજિક પરંપરાઓ બદલ ભારતના લોકો

જો ગર્વ અનુભવે છે તે આ પ્રકારનો છે. ઉપયોગી હોય કે ન હોય 'પર'પરા'નું
 હિલ્લવસ્થાન પ્રાચીન હોવું જોઈએ અને કોટુન્નિક વારસા દ્વારા એને ટકાવ
 રાખવી પડે. 'પર'પરા' તરીકે ટ્રેડીશનના આ અર્થને રૂઢિઓ તરીકે થતા ટ્રેડી
 શનના પાશ્વર્ય અર્થ સાથે ડેલ્હાણી (વડીવટકાળ ૧૮૪૮-૫૬)ની ખાલસા
 નીતિના અમલ દરમિયાન ધર્મશાસ્ત્રમાં જીતરવાનું થયું. આ ખાલસાનીતિને કારણે
 ડેલ્હાણીએ નિઃસંતાન ભારતીય રાજાઓના રાજ્ય પકાવી લીધાં. સામાન્ય
 સંતોગોમાં આ રાજવીઓ દત્તકપ્રથાને અનુસરી રોકે અને એને કારણે તેઓ
 કોટુન્નિક 'પર'પરા' ટકાવી રોકે. ૧૮૫૭ના રાજ્યવિપ્લવ પાછળ બે જિલ
 પ્રકારનાં મૂલ્યો વચ્ચેનો સંઘર્ષ હતો કે નહીં એની તપાસ રસપ્રદ નીવડે

પર'પરા અને સંસ્કૃતિ વિશેની પાશ્વર્ય વિભાવનાઓએ (આ બંને વિભા-
 વનાઓને પરસ્પર સાંકળનાર કડી 'વિભાસ'નો ખ્યાલ પૂરી પાડે છે) ભારતીય
 સાહિત્યવિચારને ખૂબ જ પ્રભાવિત કર્યો છે. ૧૮૫૭થી (આ જ વર્ષે ઇંગ્લેંડને
 મોડેલ પર આધારિત ત્રણ યુનિવર્સિટીઓની સ્થાપના ભારતમાં થઈ હતી,
 પર'પરાના પૂર્વપશ્ચિમ ખ્યાલો ભારતીય સેકિના મતમાં સંઘર્ષ પામતા રજા
 ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં અને વીસમી સદીની શરૂઆતના કાલકાળમાં
 ભારતની સાહિત્યિકતા રૂપ સંગ્રામ અને નૂતન વચ્ચે ચાલ્યા કરેલો. બિહારો
 ૫૭ આ સંઘર્ષની શાખ પૂરે છે. આ બેમાંથી એકે ૫ ભૂમિકા વિજયી નીવડ
 નહીં. એટલે ભારતીય સાહિત્યવિવેચનમાં ઘણી વખત પર'પરા ટ્રેડીશનને
 ઉપયોગ ક્ષિત્રીય શાસન પૂર્વેના સંસ્કૃતિક વારસાના સમર્થન માટે કરવામાં
 આવે છે તેમ ઘણી વખત ક્ષિત્રીય શાસન દરમિયાન જે નવપ્રસ્થાનો થયાં તેના
 સંઘર્ષમાં કરવામાં આવે છે. આ રીતે પર'પરા (ટ્રેડીશન) વિભાવનાનો ઉપયોગ
 ઘણીવાર તત્સમતા અને નવપ્રસ્થાનની વચ્ચે થતો રહ્યો છે.

પર'પરાની વિભાવનાનો અનિશ્ચિત અર્થ, આ વિભાવના સાર્થકતા પર'પરાગત
 બંને અર્વાચીન સાહકાર્યો વચ્ચેનો વિરોધાભાસ અને એને પરિચ્છામે જોવા
 મળતી સંદિગ્ધતા-અર્વાચીન ભારતીય સંવેદના જગતની ચક્રવર્તી સાહિત્યિકતા-
 ઓ છે. આમ છતાં આ પ્રક્રિયાના સરલીકરણમાં રહેલાં ભયસ્થાનોથી સલામ થયું
 જોઈએ. અનેક દિશાઓથી પ્રહાર કરવાની જરૂર, અનેક ભાષા, અનેક સંપ્રદાય
 - ભારતીય ઇતિહાસના આ બાણીતા સંસ્કૃતિક લક્ષણોના સંઘર્ષમાં અર્વાચીન
 ભારતીય સંસ્કૃતિ આ બંને પ્રકારની પર'પરાઓને આધારે વિકસી છે એ હકાલત
 જરાય વિવાદસ્પદ નથી. ભારતીય તરીકે જે ઓળખાય ■ તેમાં પણ સંઘર્ષ
 અને વિરોધાભાસ છે તથા સંસ્કૃત અને અર્વાચીન ભારતીય ભાષાઓ સાથે

સંકળાયેલા સાંસ્કૃતિક પરિવર્તો વચ્ચે પણ સંઘર્ષ અને વિરોધભાસ છે એવું સૂચવવા માટે ભારતીય અને પાશ્ચાત્ય વચ્ચે જોવા મળતો વિરોધભાસ વધારે પડતો સ્પષ્ટ છે.

ભારતમાં ‘પરંપરા’ શબ્દના સ્વીકૃત અર્થમાં બે પાસાં છે : માર્ગ (વિદ્યોદ્ધા માટે) અને દેશી (પ્રાકૃત માટે). ભારતીય સંસ્કૃતિમાં પહેલેથી આ બે વચ્ચે સંઘર્ષ અને વિનિમયની પ્રક્રિયાઓ ચાલતી આવેલી છે. આ બે વચ્ચેના સમ્બંધમાં પાશ્ચાત્ય બૌદ્ધિક પરંપરાનો પણ ઉમેરો થયો, અને જૂના સંબંધને ખાસ પરિવર્તિત કર્યા વિના વિસ્તાર્યો. આ રીતે ટ્રેડીશન સંજ્ઞાનો અર્વાચીન સંઘર્ષ ત્રિપાંખિયા સંબંધને સૂચવે છે. આ સંબંધમાં ત્રણ ભૂમિકાઓ જોવા મળે છે. (૧) દેશી પરંપરા (૨) માર્ગ પરંપરા (૩) પાશ્ચાત્ય પરંપરા. અદરેક ભૂમિકા બીજી બે સાથે ધણી બધી રીત સંઘર્ષ કરે છે, સાથે જ વિનિમય કરે છે.

અર્વાચીન ભારતીય ભાષાઓના ઉદ્ભવ વખતે સમય, ભાષા અને વ્યક્તિત્વ સાથે સંકળાયેલી વિકાસનાઓમાં મૂળભૂત પરિવર્તનો આવ્યાં. અગિયારમી સદીના આરંભે જે અર્વાચીન ભારતીય ભાષાઓનો ઉદ્ભવ થયો તે ભાષાઓએ પરંપરાનો સંસ્કૃત સંઘર્ષ સંપૂર્ણપણે આત્મસાત્ કર્યો ન હતો. સંસ્કૃત પ્રશિષ્ટતાવાદમાંથી મુક્ત થઈને આ પ્રાદેશિક ભાષાઓએ ઉપર ગણાવી તે ‘વિકાસનાઓનું’ માનવીકરણ કયું. આ પ્રક્રિયા દરમિયાન ઈશ્વરીય અને માનવીય વચ્ચે, પરાભૌતિક અને સૌન્દર્યશાસ્ત્રીય વચ્ચે, નાગરી અને પ્રાકૃત વચ્ચે સંઘર્ષ જન્મ્યા. આને પરિણામે જગતના આદર્શવાદી અને અનુભવનિષ્ઠ દૃષ્ટિકોણ વચ્ચે પણ સંઘર્ષ શરૂ થયો. એટલે જ્યારે બ્રિટીશ શાસને પાશ્ચાત્ય બૌદ્ધિક પરંપરાઓ ભારતમાં આણી ત્યારે પરંપરા અને નવપ્રસ્થાન વચ્ચેના સંઘર્ષ અમુકથો ન હતો. ભારતીય પરંપરા અને પાશ્ચાત્ય પરંપરા જ્યારે એકી સાથે અસ્તિત્વ ધરાવતી થઈ ત્યારે એને કારણે જિભા થનાર સાંસ્કૃતિક મતભેદને ખ્યાલ કરાય હતો જ નહીં એમ ન કહી શકાય. આમાંથી એવું દર્શિત થાય છે કે ભારતીય સંસ્કૃતિ સામાન્ય રીતે માનવામાં આવે છે તેના કરતાં વિશેષપણે પરાયો પ્રભાવ ગ્રીહવાને માટે તત્પર હતો. બ્રિટીશ શાસન પોતાની સાથે જે સંસ્કૃતિ લઈને આવ્યું હતું તેની સાથે ભારતને સંબંધ સહકર અને સંઘર્ષની જે સંકુલ ભૂમિકાએ સ્થપાયો હતો તેના પ્રુસાસો પણ આના દ્વારા મળી રહે છે. એટલે પૂર્વપશ્ચિમ પ્રકારનો સ્પષ્ટ, આત્યંતિક ભેદ વાસ્તવિક હોવાને બદલે કાલ્પનિક વિશેષ છે.

એચ. એન. શ્રીનિવાસન, મિલ્ટન સીંગર અને એડવર્ડ શીલ્સ જેવા સમાજ-
 ચાત્રીઓના સંતોષને પુરવાર કર્યું છે કે ભારતીય સમાજમાં સાંસ્કૃતિક
 પ્રવાહોની ગ્રનિવિધિ અત્યંત સંકુલ છે. ખાસ કરીને મતાસમાં વસતી ડોઈ
 ખતિના અભ્યાસ દ્વારા સિંગર જણાવે છે કે ભારતીય સમાજ પરાઈ સંસ્કૃતિના
 લક્ષણો જોઈ વિચારીને રૂપીકારે છે. અને પછી એ લક્ષણોને પરંપરાગત રૂપમાં
 આપીને પોતાના જ હોય એવાં જનાવી દે છે સિંગરના નિરીક્ષણ દ્વારા
 ખસેડા સજે છે કે પરાઈ સંસ્કૃતિના પ્રભાવને નિયંત્રણમાં રાખવાની અને
 તેમને પોતાને અનુરૂપ જનાવી દેવાની ડોઈક જન્મજાત શક્તિ ભારતીય
 સમાજમાં છે. બીજા સંબંધમાં પરંપરાગત ભારતીય સંસ્કૃતિ નવી પરિસ્થિતિ-
 યોગે પોતાની રુતે અનુકૂળ કરી લેવાની નોંખપાત્ર ક્ષમતા ધરાવે છે. આ
 અનુકૂલનની પ્રક્રિયા અનિવાર્યતા સંઘર્ષ તરફ લઈ જતો નથી. આ રીતે
 જોઈશું તો ખ્યાલ આવશે કે યોગસૂત્રમાં સદીના અને અત્યારના બુદ્ધિજીવીઓ
 પરંપરા વિરુદ્ધ આધુનિકતા વિરોધો ને જોડાપોડ કરે છે તે ભારતમાં સામાજિક
 પરિવર્તનની પ્રક્રિયાઓ વિશેની અધૂરી સમજવાળા છે. પૂર્વપશ્ચિમ પ્રકારનો
 આત્મિક સંઘર્ષ કદાચ બ્રિટીશ શાસન દ્વારા સ્થાપવાલા સાંસ્કૃતિક
 સંઘર્ષોના ક્ષાનવિગ્નાનની નીચજ ડોને. આ આખી ભૂમિકાનો વારસો હવે
 સાહિત્યવિવેચન ધરાવણું થયું છે, સાહિત્યવિવેચનમાં પૂર્વપશ્ચિમનો વિરોધ
 ખૂબ જ જોરશોરથી ચર્ચાવામાં આવે છે અને આખી ચર્ચા નિરર્થક અને
 ગેરમાર્ગે દોરનારી પુરવાર થાય છે.

ભારતીય વિવેચકોએ અત્યારનવાર સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રની અને પાશ્ચાત્ય
 સાહિત્યવિવેચનની કેટલીક વિભવનાઓને સાથે સાથે મૂકવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે
 (ભરત - એરિસ્ટોટલ; કંટક; હાસ્ય - મેરડીય - જ એસ. અમર; ધ્વનિ - એલિયટ;
 કૃષ્ણ રામણ, કરુણ-ટ્રેનેડો-આર. બી પાટણકર) આ સન્નિધિકરણ પાઠ્યની
 માન્યતા એવી છે કે સમકાલીન ભારતીય વિવેચક ત્રિભેટે જીએ છે અને તેણે
 આ આત્મિક વિરોધની ભૂમિકામાં રહીને પોતાના સાહિત્યિક આપદંડ સાચવી
 સાચવીને પસંદ કરવાના છે. ડા. વ. ભરત મુનિના સિદ્ધાંત ઉપર વી. વાવ.
 કંટકના ખુબ જ સુંદર લેખમાં ભરતના નાટ્યસિદ્ધાંતનો વિચાર એરિસ્ટોટલની
 નાટ્યચર્ચાના સન્દર્ભે કરવામાં આવ્યો છે :

“ભરતના નાટ્યશાસ્ત્રમાં નિરૂપિત સિદ્ધાંતચર્ચાને તપાસવા માટે એરિસ્ટોટલનું
 કાવ્યશાસ્ત્ર સમવડાણું” આરંભાનું છે - નાટ્યશાસ્ત્રના જીંડા, સંત પાણીમાં
 જોખમકરી ડુબણી મારવા માટે આ વધુ સહાયતી લેયો માર્ગ છે. આને
 આપણે ને વિવેચનાત્મક યોગ્ય પ્રયોજીએ છીએ તે મોટે ભાગે તો પોરો -

એરિસ્ટોટલ દ્વારા પાંચરેલી પાશ્ચાત્ય પરંપરામાંથી અપનાવેલાં છે. વળી એરિસ્ટોટલનું કાવ્યશાસ્ત્ર એક નમૂનો પણ પૂરો પાડે છે. નાટ્યશાસ્ત્રમાં જેવા મળતાં ધણું વિશિષ્ટ લક્ષણોથી તદ્દન જુદાં લક્ષણો એરિસ્ટોટલમાં જેવા મળે છે.’

આવી સ્પષ્ટતા અને વિશદતાથી વિવેચક આપણને નાટ્યશાસ્ત્રના ઊંડા, શાંત પાણીમાંથી લઈ જાય છે અને ‘શું આપણું નાટક એરિસ્ટોટલ તથા ભારતની વચ્ચે જૂલતું રહ્યું છે અને આમ ત્રિભેટે છે એમ કહી શકાય?’ પ્રશ્નનો ઉત્તર આપવું આપણા હિપર છોડી દે છે.

પ્રો. કંટક જે રીતે સરત અને એરિસ્ટોટલના વિઠલ્લો ધરીને ભારતીય નાટ્યની કપરી સ્થિતિના મૂળભૂત કારણ તરીકે પૂર્વપશ્ચિમ વિરોધને આગળ કરે છે તે ભોગણીસમી સદીમાં શિક્ષણ વિશે ચાલેલી ચર્ચાની યાદ અપાવે છે. એ ચર્ચા દરમિયાન સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી એમ બે જ વિઠલ્લો આપણી આગળ ધરવામાં આવ્યા હતા. સંસ્કૃત કાવ્યવિચાર પાસે પાછા જવું કે પાશ્ચાત્ય કાવ્યવિચાર પાસે જવું એવી આધુનિક ભારતીય સાહિત્યવિવેચનની દ્વિધાના મૂળમાં પણ એ જ માન્યતા જેવા મળે છે. સાંપ્રત સાહિત્યવિવેચનનાં પ્રધાન પ્રણાતા આ બે લક્ષણો સ્વીકારી લે છે કે ભારતીય ભાષાઓના સર્જકો-વિવેચકોને પૂર્વપશ્ચિમની વૈચારિક પરંપરાઓ મુલક છે. *

* લેખકના પ્રગટ થનાર ‘ટ્રેડીશન એન્ડ એગ્રેશન’ ગ્રંથનાં એક અંશ.

રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર

અનુવાદ : મુલાયમ દવે

કળા એટલે શું ?

('વિશ્વસાતી'માં ૧૯૨૧ની સાલમાં મૂળ અંગ્રેજીમાં 'ધ મીનિંગ ઓફ આર્ટ' શીર્ષક હેઠળ પ્રગટ થયેલા આ લેખ તરફ પ્રથમ વાર અંગ્રેજી વિવેચક દર્શક્યુ. બી. આચાર્યે મુકુરના આનંદપુર્ણ જ્ઞાન જે 'મિટ્ટ' મલાબદી મહોત્સવ નિમિત્તે પ્રકાશિત થયેલાં રવીન્દ્રનાથના લખાણોના સંગ્રહમાં આ લેખ નૂતી જગથો દત્તે. 'કાવ્યાતત્ત્વવિચાર'માં 'સાહિત્ય અને સાક્ષર' શીર્ષક હેઠળ પ્રકાશિત થયેલા લેખમાં આનંદસંકર મુરે રવીન્દ્રનાથના આ લેખનો સંદર્ભ લીધો છે. -અનુવાદક.)

અર્થવેદનો એક નોંધપાત્ર સ્તોત્ર એમ કહે છે કે, માનવનૃષ્ટિમાં જે કંઈ મહાન છે, તે 'ઉચ્છિષ્ટ'નો (સત્ + શિષ્ટ + ળિ + યુ' શિષ્ટ : આનંદપ્રદ કર કુર) આવિષ્કાર છે :

શ્રુતં સત્યં તપો રષ્ટ્રં ઋષો ધર્મશ્ચ કર્મ ચ ।

મૂતં મયિષ્યદ્ ઇચ્છિષ્ટે વીર્યં લક્ષ્મીર્વસં વલે ॥

[પ્રામાણિકતા, સત્ય, પુરુષાર્થ, રાષ્ટ્ર, ધર્મ, કર્મ, શક્તિ, સંપત્તિ, મૂત અને મયિષ્ય - આ બધું પેલા 'ઇચ્છિષ્ટ'નો જ શક્તિવિશેષ છે.] તાત્પર્ય કે મનુષ્યની પાયાની જરૂરિયાતોની પડછે રહીને આ 'શક્તિવિશેષ' દ્વારા જ મનુષ્ય પેદાશને અભિવ્યક્ત કરતો હોય છે.

પ્રસિદ્ધ વેદજ્ઞાન્યકાર સાયણાચાર્ય કહે છે, કે "યદ્વે, દુતસ્મિદ્વાચ, ઓદનાચ સર્વલગત્કારણમૂત વ્રજભેદેન સ્તુતિઃ ક્રિયતે ।"- (યદ્વેવિધિ પૂરી થયા પછીનું

હૂતશેષ દ્રવ્ય બ્રહ્મ(જગતનું) આદિ કારણ)નું પ્રતીક ગણાય છે; તેથી એની સ્તુતિ કરવામાં આવે છે.)

આ વિવરણને આધારે કહી શકાય કે બ્રહ્માની 'ઉચ્છિદ્ર' શક્તિ નિઃસીમ છે. જગતની શાશ્વત ચાલતી પ્રક્રિયામાં અનિવાર્યપણે આ 'ઉચ્છિદ્ર' શક્તિની અભિવ્યક્તિ થતી હોય છે. સર્જનભાવના મૂળ સ્રોતની વિચારણા આ નિમિત્તે સ્પષ્ટ થાય છે. પ્રાણીસૃષ્ટિમાં, મનુષ્ય એની જરૂરિયાતોના પ્રમાણમાં અખૂટ જીવનશક્તિ અને મનોતાક્રાંત ધરાવે છે. આ શક્તિ જ એને વિભિન્ન ક્ષેત્રોમાં સર્જન ખાતર સર્જન કરવા પ્રેરે છે. બ્રહ્માએ સ્વયંસ્ફુરિત સૃષ્ટિ સર્જી છે, એ જ રીતે કલાસર્જક કશું કર્યું છે. કલાસર્જનનો એને ઢાઈ સીધો ઉપયોગ અપેક્ષિત નથી. એનાંમાં જે 'શક્તિવિશેષ' છે, એનો જ એ આવિષ્કાર છે; એનું જ એ પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. આમ કહી શકાય કે કુલ્લંકતા નહિ, પણ 'શક્તિપુંજ' કલાનિર્મિતિમાં નિમિત્ત હોય છે. આપણી પાસે અવાજ છે, રોજબરોજના જીવનમાં, આવરણકતા પ્રમાણે આપણે એનો ઉપયોગ કરીએ છીએ -જેમકે બોલવામાં, ખૂંચો પાડવામાં. પરંતુ ક્યારેક એનો ઉપયોગ જ્ઞાનમાં કરીએ છીએ તે આપણને એમાં આનંદનો અનુભવ થાય છે. કલા જીવનસંપત્તિને પ્રગટ કરતી હોય છે. પરિપૂર્ણ રૂપનિર્મિતિ દ્વારા એનો મુક્ત આવિષ્કાર કરવાની એ નેમ રાખે છે. આ સિવાય અન્ય કશુંય પ્રયોજ્ય એને અભિપ્રેત નથી હોતું.

જડ પદાર્થોને ડહાકૂતનિષ્ઠ અસ્તિત્વની મર્યાદા હોય છે, જ્યારે જીવન સતત પરિવર્તનશીલ છે. એ જ એની અર્જનશીલતા છે. કારણ કે સીમેક્ષધનમાં રામતું પેલું 'ઉચ્છિદ્ર' તરફ જીવનમાં રહેલું છે. સ્વાનુભૂતિની અભિવ્યક્તિ માટે એ અવિરામ સક્રિય રહેતું હોય છે; વિભિન્ન રૂપે એ પ્રગટ થવા મથે છે. આપણું સચેતન શરીર શું છે? એને જીવન્ત અંગો હોય છે; આ અંગો વડે એ કાર્યક્ષમ રહ્યું હોય છે. અને એ જ તો અંગોનું મહત્તર છે. પરંતુ આ અંગોને રાખવા માટેનું શરીર એક સાધન છે, એનું કહી શકાય ખરું? ઉદર, હૃદય, દેહસાં, મગજ આ બધાં અંગો શરીરમાં છે; તો આ અંગોને ભરવાની શરીર એ દેયળી છે, એનું કહેવાય ખરું? નહીં જ. શરીર તો એક મૂર્ત રૂપ છે, પ્રતિરૂપ છે. વૈયક્તિકતા એનાથી પ્રગટ થાય છે. અને વૈયક્તિકતાનો એ આધ્યમથી વિનિમય શક્ય બને છે, એ અર્થમાં વૈયક્તિકતાનું એ આધ્યમ છે. આ જ તો એનું સર્વોત્કૃષ્ટ મૂલ્ય છે! રંગ, રૂપ અને ગતિશીલતા એના સંકેતો છે. આ સંકેતો પેલા 'ઉચ્છિદ્ર'ની જ સંપત્ત છે. આત્માઅભિવ્યક્તિ માટેના આ સંકેતો છે, આત્મસંરક્ષણ માટેના નહિ.

સર્જનસમસ્તતાના મૂળમાં વિરોધાભાસ રહેલો છે; કહો કે તાર્કિક વિરોધ. એ પરસ્પર વિરુદ્ધ બળો વચ્ચેની સતત સમતુલ્ય રચવી, એ જ એની પ્રક્રિયા છે. આપણે કહ્યું જ છે કે, પરિપૂર્ણતા સિદ્ધ થાય એ માટે જ પેદ્યું 'ઉચ્છિદ્ધ' એક ચાલક બળ બની રહે છે. પરંતુ બનતો ઉદ્ધે કે મૂર્ત થવા માટે તો સાન્નત્યનું અધ્યયન સ્વીકારવું જ પડે. જાતની વ્યાખ્યા કરવી હોય તો વાસ્તવના તત્ત્વ રૂપે જ ઘડી શકેને? ઉપનિષદમાં આપણને એ પરસ્પર વિરોધી ઉક્તિઓ મળે છે, વસ્તુમાનના ઉદ્ભવની વિચારધ્યાના સંદર્ભે : એક બ્રહ્મ એમ કહેવામાં આવ્યું ॥ ૬, આનન્દબ્યેય્ સર્વલિંગમાનિ ભૂતાનિ જાયન્તિ । (ગણિટના સમ્પ્રદાયના મૂળમાં આનંદ તત્ત્વ રહેલું છે). તો બીજી ઉક્તિ છે : સ ત્વૌ તત્ત્વતઃ સ તપસ્તપત્વ સર્વંસૃજત યદિદમ કિદ્ધ । (ઈશ્વર તપ કષ્ટ, એનાથી અગ્નિ ઉત્પન્ન થયો. એનાથી આ સર્વ કંઈ જન્મ્યું.)

બ્રહ્મનો આ મર્જનાત્મક અવિષ્કાર આ પરસ્પર વિરોધી તત્ત્વોને સ્વીકારે છે. એ એ તત્ત્વો તે નિરંકુશ આનંદ અને સંબંધશીલ તથસ્થા, બનતાની આ સાન્નત્ય એ જ વૈષદિતક સ્વરૂપ છે. ઈશ્વર મર્જન કરે છે, ત્યારે એ વૈષદિતક રૂપ થે છે : કવિર્મર્નાપિઃ પરિભૂઃ શ્વઃ મુર્યતત્ત્વપ્યતો રથાન વ્યવદત શાશ્વતીશ્ચઃ સમશ્ચઃ । (અસ્તિતાવની નાતરિક જરૂરિયાતો પૂરી પાડનાર એ કવિ છે, મનીષિ છે, સર્વસત્તાધીશ છે, સર્જકપિતા છે).

સ્વ-અનુશાસન એ સ્વીકારે છે. અને એ રીતે ક્રોડા સતત પ્રવર્તતી રહે છે. એ ક્રોડા તે જ આ જગત, વ્યક્તિ જગતના સંબંધમાં આવે છે અને વાસ્તવ આકાર સે છે, તાત્ત્વિક રીતે વસ્તુ એક જ હોય, પણ દૃશ્યમાન સ્વરૂપે એ પૃથક્ પૃથક્ બાલે. આ 'દૃશ્યરૂપ' તે જ કલા કલા શૈલીય. કલાનું સત્ત્વ તત્ત્વ નહિ, અભિવ્યક્તિ છે, તે આ અર્થમાં વિદ્યાન, અધ્યાત્મભવિષ્ય તાત્ત્વિક સત્ત્વ સાથે નિસ્ખત રાખે છે, જ્યાર કલાની નિસ્ખત લોકિક તથ્ય સાથે રહેલી હોય છે.

૨

આ જગત પુરુષોત્તમની ક્રોડા છે. એ રીતે જગતને આપણે કલા તરીકે ઓળખી શકીએ. પુરુષોત્તમ નામ-રૂપાત્મક આ જગત રચવાની ક્રોડા કરે છે, અને આનંદ માણે છે. આ નામ-રૂપાત્મક જગતનાં ઘટક દ્રવ્યો આપણે સમજવાનો પ્રયત્ન કરીએ. પરિભ્રામ શું આવે એ? આ ઘટક દ્રવ્યો હાલતાળી આપીને હટાટી નય છે ! દૃશ્યરૂપની પડછે, નામની પડછે રહેલું અદૃશ્ય-અનામી દ્રવ્ય ક્યારેક પ્રત્યક્ષ ઘટ્ટ નથી ! જીવન શું છે, એમ પ્રશ્ન પૂછી એનું બૌદ્ધિક વિભાવન કરવા પ્રયત્ન કરીએ છીએ ત્યારે સજીવ ગોપો વિશે આપણે વિચારી શકીએ

છીએ ખરા, વળી આ ક્ષેત્રોમાં કાર્બન, નાઈટ્રોજન અને એવા અનેક વાયુઓ છે, એમ પણ આપણે બાણી સક્રીએ છીએ ખરા ! પરંતુ આ જ તે જીવન છે ? વિલિનન ઘટક દ્રવ્યો દ્વારા મૂર્ત રૂપે પ્રતીત થતો આ જીવનરૂપી પદાર્થ જીવન વિશે તો બાણે કશું જ બોલતો નથી ! તમે એને માયા રૂપે ઓળખી શકો. તમે આ 'માયા'માં ન સાતવાનો હોંગ પણ કરી શકો ! પરંતુ પેલા મહાન કલાવિધાયક સાચાવીને એની કશી સ્મૃતિ નથી.

કલા માયા છે. કેમ કે એ જીવી છે, તેવી છે. એની કોઈ ખીણ વ્યાખ્યા ન થઈ શકે. એની 'સંદિગ્ધતા' એ કથારેષ હાંકતી નથી. એની વ્યાખ્યાનો એ ઉપહાસ જ કરે. નિત્ય પરિવર્તનશીલતામાં જ રાયતી રહીને સંતાકૃદ્દીમાં એ કીડાન્વિત રહે છે.

આમ આ જીવન જે સતત મુકિતનો વિસ્ફોટ છે તેનું માપ પ્રતિક્ષણ તેની મૃત્યુ તરફની ગતિ દ્વારા મળે છે. પ્રત્યેક દિવસ મરણ છે, કહો ? પ્રતિક્ષણ મરણ છે, મૃત્યુની સીમા ન હોત તો આ જીવન શાશ્વત મૂંગી ને જડ મૃત્યુહીન રણુભૂમિ હોત ! ન એને કોઈ આધાર હોત ! એથી જ જીવન માયા છે. નીતિ-વાદીઓ એને 'છે-નથી' રૂપે ઓળખાવવાનું પસંદ કરે છે. જીવનમાં જે કંઈ અનુભવાય છે, તે લયનું તત્ત્વ છે. આ તત્ત્વ રૂપે જ એ પ્રગટ થાય છે. ખડકો અને ખનિજ પણ આથી કંઈ વિશેષ છે ખરા ? વિદ્યાને પણ એમ પુરવાર નથી કશું શું કે ઘટક-ઘટક વચ્ચેનો જે કંઈ તફાવત હોય છે, તે લયની ભાવનામાં જ હોય છે ? સોનું અને પારો - આ બે વચ્ચે પાયાનો ભેદ શો છે ? બંનેના અણુકીય બંધારણના લયમાં જે તફાવત છે, તે જ, જોવી રીતે પ્રભ અને રાગ વચ્ચેનો ભેદ બંધારણગત નહિ, પણ તેમની પરિસ્થિતિ અને સંજોગોના આંકના સંદર્ભે હોય છે. દરેકની પડછે કલાસર્જક છુપાયેલો રહે છે. એ લયનો બદલાર છે. દુરંદેહને સત્ત્વમાં રૂપાયિત કરે છે.

આ લય એટલે શું ? એ એક ગતિ છે. સંવાદી નિયંત્રણ વડે જન્નતી એ ગતિ હોય છે. સર્જક કલાકારનું એ સર્જકતારૂપી બળ હોય છે. ગદ્યને શબ્દ લયબદ્ધ નથી હોતો. ત્યારે વાસ્તવની એક સ્થાયી છાપ નથી પાડી શકતો. પરંતુ એને જે લયબદ્ધ કરવામાં આવે છે તો તુર્તજ એ જીવન્ત બને છે અને ઝળહળી જીવે છે. શુદ્ધાનનું કૃદ્ધ લો. એનું પણ એવું જ છે. શુદ્ધાન શુદ્ધાન છે તે એની પત્તીઓના ગરમાં જે કંઈ છે, તેને લીધે જ. પરંતુ ગર પોતે શુદ્ધાન નથી જ. શુદ્ધાન તો મૂર્ત રૂપ છે, માયા છે. ગરનો જ આગ્રહ રાખીએ તો શુદ્ધાન હાથમાં નથી આવતું ! કહો કે અનંતની સાન્તતાનો ભેદ જીડી

નય છે. પેલી સ્થિતિ અંતર્ગત જ ને પ્રતિષ્ઠિતતા છે, તે રૂપે મને બુદ્ધિ દેખાય છે. પરિપૂર્ણ સંવાદિતા ધરાવતા ચિત્રમાં જેવો મત્સ્યમક્ત્યનો શુભ પ્રતીત થાય છે, તેવો જ આ અનુભવ છે. આપણી ચેતનાને એ એવો ઝોલો અવડાવે છે કે આપણે સંગીતનો અનુભવ કરીએ છીએ. ચિત્રમાં જો રંગ અને રેખાનો કોઈ મેળ જ જાગ્યો ન હોય તો એ નિષ્ઠ' જ બની રહેવાનું.

સપ્તસિદ્ધિ કલાકૃતિને વિશિષ્ટતા અર્પે છે. એ વૈશિષ્ટ્ય પ્રતિષ્ઠિતતા અને સ્થિરતાની પરસ્પર વિરોધી સ્થિતિના સંદર્ભમાં સમજાવે. આશ્ચર્યના તારા જેવા સ્થિર ભાસે છે ! પણ તે સ્થિર નથી જ. હીવાની અપેક્ષા સ્થિર દેખાય પણ એ સ્થિર નથી જ ! અર્થાત્ એ સ્થિરતા એક આભાસી સ્થિરતા છે; તેમ સપ્તસિદ્ધિ દ્વારા કલાકૃતિ સ્થિતિ અને પ્રતિષ્ઠિતતાને આશ્ચર્ય રચવી હોય છે. મહાન ચિત્ર ક'મેશા ભોલી બેઠું હોય છે. પરંતુ વર્તમાનપત્રના સમાચાર જ્ઞાત થાય છે, પછી ભલેને કોઈક કડુણ બનાવ વિચિત્ર થયે હોય ! દેવદાસ સમાચારો તો સામયિકોની જટિલ દુનિયામાં ચવાઈ ગયેલાય હોવાના. આ સમાચારોને જો લેખક કરવામાં આવે તો એની ચમક બતાવ્યા વિના રહેશે નહિ. એ જ કદા. લખતું ટાંગ નાણે બહુઈ લાકડી છે. એનો સ્પર્શ કોઈ પણ પદાર્થને થાય તો વાસ્તવમાં રૂપાન્તરિત કરી આપી શકે છે; અંગત બિનઅંગતતાનો વ્યાપ પામી શકે છે. એવી કલાનો આસ્વાદ આપણી પાસે ઉદ્ગારાવે કે, “હું જેમ મને ઓળખું છું તેમ જ તને ઓળખું છું”, ઘું વાસ્તવ છે.”

૩

કલાના પ્રયોજન સંબંધી આ પૂર્વે પણ મેં મારા વિચારો પ્રગટ કરેલા. એમાં મેં કહેયું કે “કલાના સંદર્ભે આપણે સૌન્દર્યનો વિચાર કરીએ ત્યારે ‘સૌન્દર્ય’ સંજ્ઞાનો સામાન્ય અર્થ અભિપ્રેત નથી જ હોતો; એની સૂક્ષ્મ અર્થવિભાજના કલામાં લેવાની છે. કોઈ કવિએ આ ઉક્તિમાં એવી અર્થઘટના સૂચવી છે : જાત સૌન્દર્ય છે, સૌન્દર્ય જાત છે. કોઈ કલાકાર ભલે જેવા ન મને જેવા છણું-ચીણું વૃદ્ધનું ચિત્ર કેમ ન દોરે ? પણ એ ચિત્રની વાસ્તવિકતા જો આપણી ચેતનાને સ્પર્શી નય તો આપણે એ ચિત્રને સિદ્ધ ચિત્ર તરીકે જ ઓળખીશું.”

જીવનની નિરર્થક કડુણતાઓને શાંત્રીય રીતે કલાપિ સુન્દર ન કહી શકાય. પરંતુ કલાની પૃથક્કૃતિમાં એ પ્રગટ થાય છે, ત્યારે વાસ્તવની પ્રતીતિજનકતાને કારણે તે આપણને જ્ઞાત-દાનુષ્યતિ કરાવતી હોય છે. આના પરથી આપણે આવે સિદ્ધાન્ત તારવી શકીએ : અતર્નિષ્ઠિત લક્ષણને જો જો કોઈ પદાર્થ તેના

અસ્તિત્વનો આપણા પર પૂર્ણ પ્રભાવ પાડી શકે તે પદાર્થ સુન્દર કહી શકાય. સંસ્કૃતમાં એને 'મનોહર' કહેવામાં આવે છે. જ્ઞાતા અને જ્ઞાત વચ્ચેનું જે મન છે, તે આ 'મનોહર' છે. આપણી અસ્તિત્વજન્ય એતનાને ઉદ્દોષિત કરતી બધી વસ્તુઓ વિશે મૂળભૂત રીતે આપણે અનુકંપાશીલ હોઈએ છીએ. આપણું અસ્તિત્વ છે, એનું સત્વ એ છે કે અન્ય દરેક વસ્તુનું પણ અસ્તિત્વ છે જ.

જ્યારે અન્ય કશાકંઈ પ્રતીતિ આપણને થાય છે, ત્યારે એ પ્રતીતિ 'હું' મારામાં છું, એ એતનાસ્વરૂપનો જ વિસ્તાર છે; એનો જ અનંતતાનો એ ઓળખ છે. દુર્ભાગ્યે, આપણી મર્યાદાઓને કારણે અને અનેક હામેમાં બંધ રહેવાના પરિણામે આપણા વિશ્વનો મોટો ભાગ આપણી અડોઅડ હોવા છતાં આપણા ધ્યાનનો વિષય બનતો રહી જાય છે. એ ઝાંખ રહે છે, આપણી પાસેથી એ પસાર થઈ જાય છે; પડછાયાનો જ ભણે ઠાકો, હીવાબતીવાળા રેલવે 'હાન્ડપાઈ'મેન્ટની ખારી પાસેથી રાત્રે બહારનું દશપક્ષક દેખાય તેમ જ. યાત્રી ભણે છે ખરો કે જાહિર્જગત છે ખરું, એનું મહત્ત્વ પણ ૥ જ, પરંતુ તત્ક્ષણ પૂરતું તો એને માટે રેલ-ગાડીનું જ મહત્ત્વ છે. આ જગતના અસંખ્ય પદાર્થોમાંથી યોગ્ય આપણી એતનાના પ્રકાશમાં આવે અને આપણા માટે એનું 'વાસ્તવ' રચાય તો એ આપણા સર્જકચિત્ત પાસે શાશ્વત પ્રગટીકરણ માટે હંમેશાનો અવાજ હોંકે. આપણી જાત માટેની શાશ્વતતા આપણે ઝંખીએ છીએ; એ વૃત્તિના જેવી જ સર્જકચિત્તમાં જોઈશી - અનુભવને શાશ્વત રૂપે પ્રગટ કરવાની - ઝંખના છે.

સ્વાર્થવૃત્તિથી જે વસ્તુઓને આપણે વળગેલાં હોઈએ છીએ તે પણ વાસ્તવના જ સ્ફુરણો છે, એમ મારું કહેવાનું નથી જ. જીલટાનું હું તો એમ માનું છું કે આપણી જાત સાથેના અધ્યાસથી આ બધું પ્રસિદ્ધ છે. પ્રિયતમાને મુકાબલે આકર આપણા માટે અધિક વાસ્તવ નથી જ. ઉપયોગિતાવાદીની સંકુચિત દૃષ્ટિ આપણું ધ્યાન પૂર્ણ માનવથી ખેંસવી લઈ કેવળ ઉપયોગી માણસ પર કેન્દ્રિત કરે છે. બબ્બડું કિંમતનો છાપ વાસ્તવનું અંતિમ મૂલ્ય જૂંસી નાખે છે. બૃહદ્-આરવ્યકમાં ટક્કું છે કે પુત્રિણા પુત્ર પ્રત્યેની પ્રીતિનું કારણ નથી, પુત્ર પ્રિય છે તે તો સ્વાર્થને ખાતર જ !

આનો અર્થ એ છે કે પિતા પુત્ર નિમિત્તે પોતાની નિકટવર્તી ને નિગૂઢ વાસ્તવિકતા વિશે સલામ અને છે. પોતાનો પુત્ર કશી ખોડ વિનાનો છે, સુન્દર છે, એ એના ખરા જ્ઞાનંદનું કારણ નથી, પુત્રીનું ખરું કારણ તો એ છે કે પુત્ર એને માટે નિઃશંકરૂપે વાસ્તવનો અનુભવ છે. અગાઉ મેં જણાવ્યું છે તે પ્રમાણે આપણા જ્ઞાનંદ વાસ્તવનું તટસ્થદર્શન છે. બધી કલાઓ અને

સાહિત્યમાં જ્ઞાન દ્વં મૂળ જા છે. વાસ્તવ સ્વરૂપવાદ ત્રુટ્ય તરીકે આ કલાઓમાં અભિવ્યક્તિ પામતું હોય.

આપણા ચિત્રમાં ઘણી બધી ઘેરી જાપો પડેલી હોય છે. એ કેટલીક વૃત્તિઓના સંસ્કૃતિમાં આવે છે; પરિણામે આપણી ચેતનામાં વિવિધ સ્વદનો જાગી જોડે છે. સ્વદનોનો આ આવેશ આપણી પ્રતિવિમિતિ, આપણા અવાજને નિર્ધારિત કરે છે. અને એ જ આપણને રંગ, રેખા, ગૂંચ જેવાં માધ્યમોમાં સજ્જનાત્મક અભિવ્યક્તિ માટે દરજ્જા પાડે છે. અને જાણીએક પ્રસંગ સાદુ આવે છે : શાળાની દીવાલ પર અતિશયોક્તિભર્યાં અક્ષરો અંકિત હતા : “નિષ્પિન પહેલા નંબરનો મધોડા છે.” અને ચંમત તો પડી. પરંતુ એ સાથે મને આશ પ્રશ્નનો જવાબ એમાંથી સંકળો : પ્રશ્ન હતો : કલા એટલે શું ?

નિષ્પિન જોએ કંઈ અથવા તો નિષ્પિનને શરદી ઘઈ છે, એવી કશી વિચલ જાહેર કરવાની ઠાઈને જરૂરસરખીયે દરકાર નથી. સામાન્યતઃ નિષ્પિન વિશેની જાણ વિશે સૌ ઉદાસીન છે. પરંતુ એ આપણે જોને ચાહતા હોઈએ કે પિત્તારવા હોઈએ તો નિષ્પિનનું હેવાચણું જીમિના આવેશને સ્પર્શ પામીને જ પ્રવલવાનું. ત્યારે આપણું મન તટસ્થ ન રહી શકે. મન નિષ્પિનના વિચારમાં એવું પડેવાય છે કે અન્ય વસ્તુવિધ વિચારે આપણે માટે બિનમહત્વના બની જાય છે. અને મન એવી ચેરવી કરવા માડે છે કે નિષ્પિનનું જે રૂપ આપણને અનુભવાનું તેવું બીજાને પણ અનુભવાય. હોકરે નિષ્પિન પ્રત્યે ચિંતાયે છે. એ ચીકને શાશ્વત અભિવ્યક્તિ આપવી છે, સર્વસ્વીકૃતિ બને એવી. પરંતુ એ માટે એની પાસે પર્માણ્વ સાધન નથી. જાણી પ્રશ્ન છે, બીજું કશું નહિ અને આવશ્યક તો છે જ નહિ. જ્યારે એના જ આદિજાળના પૂર્વજોએ તેમના હેધના આવેશને કેવી અસિન્ધકિત આપી છે ! પ્રશ્નવક કિશરૂપે તો તેઓએ કોષ પ્રગટ કર્યો જ છે, એ સાથે રંગો, પીંછાં, ખેટાં ધરણ અને હૃદયનો ઉપયોગ કરીને તેઓએ ભવ્ય રીતની અભિવ્યક્તિ કરી છે; પેલા હોકરેએ આમ તો માત્ર જીવંત પર ઘણું એમાં એના કોષને એ શાશ્વત અર્પણ મંગલો હોય એવી એની ક્રાંધતા જોઈ શકાય. લાચારીપૂર્વક ભણે એણે રંગ અને સ્વાદમક રેખાનો અણરે લીધા. એની આ ગેબટા અને ચિત્રકલાના કાલિત્વ ત અસંસાર અને જગવિષયાત સુદ્ધિઓમાંનાં જીવંતચિત્રેણું સ્મરણ કરાય છે ! એ કલાકારેએ પણ કેટલીક વ્યક્તિઓ વિશેની તેમની જાપો અને છૂટાછવાયા પ્રસંગોને શાશ્વત રૂપ આપવાનો કલાપુરુષાર્થ જે રીતે કરેલો, તેવી રીતે (જાણે નબળો) આ છેલ્લાનો પ્રયત્ન પણ કેમ ન ચલુવો ?

કલાસર્જન હકીકતો અને વિચારજગતનું જિર્મિમય નિરૂપણ કરે છે. આ નિરૂપણ કેમેરાની ફોટોગ્રાફી જેવું કદાપિ ન હોઈ શકે. કેમેરાની ફોટોગ્રાફીમાં તેજછાયાની પ્રયુક્તિથી વિગતો યથાવત્ જિલ્લાય છે. વિગતોની પસંદગીમાં સારા-સારનો વિવેક એમાં હોતો નથી. આપણું વૈજ્ઞાનિક ચિત્ત તટસ્થ હોય છે. તથ્યો એ કંઠે કલેજે સ્વીકારે છે. એમાં પસંદગીને અવકાશ નથી. કલાકારનું ચિત્ત દૃઢપણે વિશિષ્ટ વલણ ધરાવે છે. વિષયપસંદગી પૂરતું જ નહીં, વિષયની વીગતોની પસંદગીમાં પણ આ વલણ સક્રિય પ્રવર્તતું હોય છે. વિષય-વસ્તુને એવો ઉઠાવ આ તત્ત્વ આપે છે કે એથી એનું આગવું વ્યક્તિત્વ જીપસે છે. સર્જક-સર્જકનું વૈશિષ્ટ્ય આ તત્ત્વ પર નિર્ભર છે. વિજ્ઞાની ચંડોળ પક્ષી-એની વાત કરશે તો એમના તથ્યમાં એકરૂપતાની પ્રક્રિયાનો અનુભવ થશે, જ્યારે કલાકારે અને કવિએ જે તથ્ય પ્રસ્તુત કરશે તેમાં વિસદશતાની પ્રક્રિયા છે. શેલી અને વર્ડ્ઝવર્થનાં ચંડોળપક્ષીવિષયક કાવ્યો જે એકરૂપ જ હોય તો ‘તથ્ય’ની જીજ્ઞાસને કારણે એનો અસ્વીકાર જ કરવો જોઈએ. કલા વસ્તુ, વ્યક્તિત્વ કે પરિસ્થિતિ વિશેનું આપણું વૈવક્તિક મૂલ્યાંકન મૂત્ત કરે છે, તેથી કલાકાર એની કલાકૃતિમાં પ્રકૃતિગત મોહળાશભયાં વિલિન પ્રકારેને અનુસરતો નથી, પણ પોતાની રુચિયુક્ત માનવપ્રકૃતિને એ અનુસરે છે. હાનોપાદાનનો વિવેક કરીને અભિન્યક્તિને એ સરહદ્સ બનાવે છે. જીવન્ત રીતે સર્જનનું સત્ત્વ એરીતે મૂર્ત કરે છે. ઈશ્વરનું સર્જન એવું અખિલ ને વિશાળ છે કે ગમે તેટલી વીગતો દ્વારા પણ એ અખિલાઈને આંખી યક્ષય નહિ. પરંતુ માનવની અભિ-વ્યક્તિની ભૂમિકા તો સીમિત છે; તેથી પ્રાકૃતિક વીગતોને આપણી કલાકૃતિઓમાં સમાવી લેવાનું ક્યારેય શક્ય નથી. આપણા જગીયાના દશ્યમાં આદિ જગલના દશ્યની અપેક્ષા રાખવી કે આપણા વૈવક્તિક મિબજને અનુસરીને રચેલી કૃતિમાં નાપ્રીય ઇતિહાસનું ઉદાહરણ શોધવું એ નયુ-મૂર્ખાઈભયુ છે.

૫

કલાની મારી વિભાવનામાં સંગીતને હું કેવું સ્થાન આપું છું, એ વિશે અને પૂછવામાં આવેલું. મારે એનો જવાબ આપવો જ જોઈએ. આને એ જવાબ આપવાની તક હું ઝડપું છું.

બધી કલાઓમાં સંગીત સૌથી વધુ અમૂર્ત કલા છે, જેમ વિજ્ઞાનના ક્ષેત્રમાં સૌથી વધુ અમૂર્ત ગણિતશાસ્ત્ર છે. હકીકતમાં આ બંને વચ્ચે ગાઢ સંબંધ પ્રવર્તે છે. ગણિત સંખ્યા અને પરિમાણ વિશેનું તર્કશાસ્ત્ર છે. આપણી વૈજ્ઞાનિક

સમજનો એ પાથો છે, વૈશ્વિક મહાનાના મૂલ સંકલ્પો દૂર કરીને કેવળ પ્રતીક રૂપે એનો વિચાર કરવામાં આવે તો એની સંસ્કૃતિગત બાબતોને એ પ્રગટ કરે છે. આ સ્વરૂપમાં એના પોલીકા પૂર્ણ એકરાતની અનિવાર્યતા પણ કિપણ છે. પરંતુ પ્રણિતના ચમત્કાર એવું પણ કહી શકાય છે ખરું. બધા દેખાવોમાં એ એકતાની સંવાદિતા અનુભવાય છે, નિષિદ્ધતા સમ્યક્ષિષ્ટ ખડેના આંતર-સંબંધનો મેળ-આ વધુ પ્રણિતનો ચમત્કાર કહી શકાય. આ સંવાદિતાનો કાય સ્વાભાવિક સંઘર્ષભાવી પ્રગટ થાય છે ને સૂરના માધ્યમ દ્વારા મૂલ થાય છે. આમ સંગીતમાં આપણને અસ્તિત્વગત અભિવ્યક્તિનું શુદ્ધ તરંગ ધરવામાં આવે છે. સંગીતની કલા સૂરમાં નહીં પણ જ અવરોધ અનુભવે છે અને તથો તેમજ વિચારોના બોજથી એ મુક્ત હોય છે. આપણામાં વાસ્તવની એક પ્રકારની સંધન કહી શકાય તેવી કાચણી એ જગાડી રાકે તેવી શક્તિ એમાં હોય છે. વસ્તુઓના હાઈ તરફ ભણે એ આપણને બેચે છે અને પરમ સર્જનાત્મક આત્મદમ્ભથી પ્રેરણા વહેતી હોય એવી પ્રતીતિ કરાવે છે.

ચિત્રકલામાં, શિલ્પકલામાં, શબ્દની કલામાં પદાર્થ અને તેના સંકલ્પ પ્રગટતી આપણી કામણીઓ ધનિષ્ટ સંબંધ ધરાવતી હોય છે. શ્રવાણ અને એની સુગંધ જોવા આ ધનિષ્ટ મળે છે કહી શકાય. સંગીતમાં સંવેદન સૂરમાં એવું તો કલવાઈ જવું હોય છે કે એ એક આભવો પદાર્થ બની રહે છે. એનું સૂરના રૂપમાં રૂપાન્તર થયેલું હોય છે. એ નિશ્ચિત રૂપ છે. પરંતુ એનો અર્થ અવ્યાખ્યેય છે. છતાં ભણે પરમ સંધને પામતા હોઈએ એ રીતે આપણું જન એને વશ થઈ જાય છે.

કદીએ પહેલાં જગજગમાં પ્રેમશક્તિનો જીવાણ આવેલો. માનવહૃદયમાં રહેલી એ પ્રેમશક્તિની સંવેદનાએ દિવ્ય પ્રેમની નાટખેલીલા સહો હવી. એમાં ઈશ્વરા-જીવિતનું સૂરેણ નિરૂપણ થયું છે. જગતને આત્મહાનુષ્ઠિતનું એક કરણ તરીકે એમાં દર્શાવાયેલું ભોઈને પ્રભસમસ્તનું ચિત્ત ભગત થઈ ગયું. ઈશ્વરપ્રેમની શબ્દાતીત રહસ્યમયતાની અભિવ્યક્તિ ભગત રંગ અને રંગમાં મથા માંડી. ખાતજ અનુરાગોની એકરાગીતામાં એણે પોતાનો સૂર પુરાવ્યો. સંગીતની પ્રવૃત્તિને એણે વેર ભળ્યો કે શાઓળ સંગીતનાં દરિયલ બંધને તૂટ્યાં. જંગાળમાં આ ક્રીતન-સંગીત પ્રભસમસ્તના હૃદયની શિર્ષિના તાંડવમાંથી પ્રગટેલો એક ચમત્કારો હતું.

૬

આપણા કલિદાસમાં એવી શક્તિ આવે છે જ્યારે શુદ્ધ પરિભાષી ચેતાના

આકસ્મિક ઝળકળી જોડે છે. રોજબરોજની ક્ષુદ્રક ઘટનાઓની કંઈક ભક્તી સ્થિતિનું એ આપણને લાન કરાવે છે. ભૌતિક અને નૈતિક અવરોધોને અવગણીને જુદાનો અવાજ દૂર દેશવરમાં પહોંચ્યો, એ ઘટના આ પ્રકારની જ કહેવાય. જે મુખ્ય પુરુષે આપણને પ્રેમમુક્તિનો બોધ આપ્યો તેની સાથેના સંબંધમાં આપણી જિંદગી અને આપણું જગત એક ગહન વાસ્તવ રૂપે અનુભવાય છે. આવો મહાન માનવ-અનુભવ અવિસ્મરણીય બની રહે એ માટે માણસોએ અશક્યને શક્ય બનાવવાનો નિબૃધ લીધો; એમણે ખડકોને બેલતા કર્યા, પથ્થરોને ગ્રાતા કર્યા, ગુફાઓને આનંદનુભૂતિનું સ્મરણ કરતી બનાવી અને ટેકરીઓ ને રણો વચ્ચે, વનવનડાઓમાં દે નગરવસ્તીઓમાં આશાએ શાશ્વત રૂપો ધારણ કર્યા. અરોધ્ય અવરોધોને આંખી જઈને કલાકારોએ આશ્ચર્યમુગ્ધ બનાવી દે તેવી ઠાતરણીઓ કરી. સૂઝકતાનો આ લઘ્ય પુરુષાય છે. પૃથ્વીય ખંડમાં થયેલું આ કલા-પરાક્રમ સ્પષ્ટ રીતે જવાબ અપી શકે છે કે કલા એટલે શું? વાસ્તવના સારને સર્જકચેતનાએ આપેલો એ પ્રતિભાવ છે. પરંતુ પ્રત્યેક વ્યક્તિનું મન પોતાની પ્રકૃતિ અને જીવણી પ્રમાણે વાસ્તવિકતા વિશે ચોક્કસ સમજ ધરાવતું હોય છે. ગાંધાર શૈલીમાં કંઠારાયેલી જુદાની પ્રતિમાઓ જોઈએ તો ખ્યાલ આવે છે કે એના પર ગ્રીક શૈલીનો પ્રભાવ છે. ગ્રીક શૈલીની જેમ આ શૈલી વૈજ્ઞાનિક અભિગમ સ્વીકારીને શિલ્પ કંઠારતાં વ્યક્તિની શરીરરચના પર વિશેષ ધ્યાન આપે છે. તેથી શરીરનાં અંગોને એ ચોક્કસઠીથી ઉપસાવે છે. શુદ્ધ ભારતીય સર્જકચિત્ત આનાથી ભિન્ન રીતે પ્રતીકાત્મક આકૃતિને મહત્ત્વ અપે છે. અને એથી જુદાનો આત્મા અભિવ્યક્તિ યામે એવાં શિલ્પો એ કંઠારવા મથે છે. એ વાસ્તવવાદની મર્યાદાઓની દહી નોંધ પણ લેતું નથી. રોમાં જેવા યુરોપના મહાન શિલ્પીની સાહસિક ચેતના માટે વાસ્તવિકતાનું એક સૌથી મહત્ત્વનું ઘટક અપૂર્ણતાના બંધનમાંથી મુક્તિ મેળવવા માટેનો અતિરામ સંઘર્ષ છે, જ્યારે ભારતીય સર્જકના આત્મનિરીક્ષણમાં રાધના ચિતની દષ્ટિ એ પરિપૂર્ણતાને પામવા માટેના બાહ્ય સ્વરૂપે પ્રગટ થાય છે.

૭

તેથી જ્યારે આપણે એમ કહીએ કે ભારતીય કલા જેવું કશુંક છે, તો તેનો અર્થ એ છે કે ભારતીય પરંપરા અને માન્યને આધારે પ્રગટ થયેલ સત્યનું કંઈક રૂપ છે આ સાથે આપણે એ પણ જાણી લેવું જોઈએ કે માનવ-સંસ્કૃતિઓમાં જડ ગાતિપ્રથા જેવું કશું નથી. સંયોજનશક્તિ દ્વારા એમાં નવાનવા ફેરફારને હંમેશા અવકાશ રહ્યો જ હોય છે. સદીઓથી આવાં

સંયોજનો મતાં આવ્યા છે પણ માનવ મનોવૃત્તિની સઘન એકતાનું સત્ત્વ આનાથી પુરવાર થયું છે. ભારતીય કલામાં ધરતી તત્ત્વે ઢાઈ અવરોધ ભેગો નથી, એ સ્વીકારાયેલી વાત છે. એ જ રીતે અન્ય પરદેશી અસરોના સંડોવે પણ ભેઈ સકાય તેમ છે. ઝીન અને અપાન કલાકૃતિ અને અધ્યાત્મિક વિકાસ વિશે ભારતનું અણુ સ્વીકારતાં સંકાય નથી અનુભવતાં. આપણી સંસ્કૃતિના સદૃશ્યને આવા આંતરસંબંધો રચ્યા ત્યારે ધર્માદ્યરી કલાવિવેચકો આક્રમક નહોતા. અને કલાકારો પણ તેમના પ્રેરણાસ્ત્રોત કયા છે એનું વર્ગીકરણ કરનારાઓની ડાહ્યોઢાણીમાં નહોતા પડ્યા. એ સ્પષ્ટ છે કે આપણા કલાકારોને પરાણે માફ દેવકવનું પડતું નહોતું કે તેઓ ભારતીય છે. એનું પરિણામ એવું આવેયું જન્મ્યાં છે કે તેઓ અનેક અસરો ગ્રીક્ષતા હોવા છતાં સહજ ભારતીય રહેવા માટે મુક્ત હતા.

અહજ રીતે પરંપરામાંથી લૂંટી લેવાની અખૂટ શક્તિ મહાન પ્રતિભાવંતોની મહાનતાનું લક્ષણ હોય છે. સંસ્કૃતિના વૈશ્વિક ભાવરમાં તેમની અભ્રમ પ્રતિષ્ઠા હોય છે. ઊછીનું કણુક લેવામાં શરમ અને ડર કેવળ સામાન્યો જ અનુભવે. એનું કારણ એ અણુ કેવી રીતે ફેડવતું, એની તેમનામાં ત્રેવડ હોતી નથી. શેક્સપિયરે એનો રાજકીય પરંપરાથી બહાર નીકળી જઈને વિદેશી વારસો પણ પોતાનો કરવાનો પ્રયત્ન પુરુષાર્થ કર્યો છે; પરંતુ ઢાઈ અધકચરા વિવેચકોએ એને આ અંગે કોતારી ખાડવાની હિંમત કરી નથી. વ્યાપક સંવેદનશીલતાને ગ્રીક્ષવામાં તો માનવ-આત્મા ગોરવ અનુભવે છે. એ નેટલો સજીવ અને મનમ હોય એટલી એની મુક્ત હેરફેર સક્રમ બને છે. યુરોપીય સાહિત્યસ્વરૂપો તે વિચારજગતનું જંગાળી આહિત્યે સ્વાગત કર્યું, એમના પ્રથમ સંપર્કના કાળથી જ. આ માટે બખને ગોરવનો અનુભવ થાય છે; અમે અમારી બાલને ધન્યવાદ આપીએ છીએ કારણ કે અમારી આન્મજાગૃતિનું એને એક શુભ ચિહ્ન ગણીએ છીએ. આ ઘટનાએ જ જંગાળી સાહિત્યમાં મોટી ક્રાન્તિ સર્જે હતી.

પ્રચંડ પરિવર્તનો આવ્યાં છે. પણ ભારતીય આત્માએ એના આધારો શરવી લીધા છે. એટલું જ નહીં એનાથી તે આપણે સમગ્ર સમૃદ્ધિ પામ્યા છીએ. આ ઘટના એમ જ સૂચવે છે કે માનવની મનોવૃત્તિ બધે વિભિન્ન પ્રકારની હોય; પણ જેવી રીતે ધરતી પર બૃજ્જના ફેરફાર પ્રમાણે વાતાવરણમાં ફેરફારો હોય છે, છતાં હવાની અવરજવરનો પ્રતિરોધ થઈ જાય એવી ઢાઈ રીવાજો નથી, તેવી જ રીતે મનોવૃત્તિઓની પણ મુક્ત અવરજવર હોય છે. અને એની વૈશ્વિક સામાન્ય અસર હોય છે. એથી આવો આપણે દાઢપૂર્વક નવા પ્રયોગો હાથ ધરીએ, સાહસોની મોહામોહ થઈએ, માનવમનની વિરાટ

સૃષ્ટિનો અનુભવ લઈએ અને કલા વિવેચકોએ પ્રચારમાં મૂકેલા ખોટા વિધિનિષેધોને પડકારીએ. વ્હાલસોઈ ચિંતામાં એઓએ આપણા કલાકારોને કાલા બાળકો બનવાની સલાહ આપી છે ! અભ્યાસખંડનો હિમરો કદી પણ ન ઝાળંગવાની બાળકોને અપાતી સલાહ જેવી આ સલાહ આપનારાઓની આપણે વિડંબના કરીએ.

હરી જઈને પરંપરાનો સ્વીકાર કરવાની વૃત્તિ અપરિપક્વતાની નિશાની છે. કેવળ બાળકોમાં જ સામૂહિક વૈયક્તિકતા ઝાંખી હોય છે. એથી એમની વૈયક્તિકતા સ્પષ્ટરૂપે બનતી હોતી નથી. બાલિશતા જેવી મનોવૃત્તિને સામાન્ય રૂપ સહેલાઈથી આપી શકાય : બાળકોની તોતડી વાળુનો અવાજ બધે એક-સરખો હોવાનો, તેમનાં રમકડાં પણ લગભગ બધે સરખાં રહેવાનાં, પરંતુ પુખ્ત વયનું વર્ગીકરણ કરવું મુશ્કેલ હોય છે. આ વર્ગ એવી વ્યક્તિઓનો બનેલો હોય છે કે દરેક વ્યક્તિ વિશિષ્ટ રીતે ઝાળખ પામેલી હોય છે. અનન્ય રીતસાતમાં જ તેમનું વૈશિષ્ટ્ય રહેલું હોતું નથી, બહિર્જગતની ઉદ્દીપકતા પ્રત્યેના તેમનો પ્રતિભાવ પણ વ્યક્તિલક્ષી હોય છે. હું આગ્રહપૂર્વક આપણા કલાકારોને કહું છું કે તેઓ જૂની પેઢીની રીત પ્રમાણે ભારતીય કલાની છાપ વાળું, પ્રગટ કરે, તેવી તેમની ફરજ છે, એવી માન્યતાનો ઉપ્રતાથી વિરોધ કરે. કોઈ ગાય તરીકે નહિ પણ કોઠમાં રહેતા હોરની અપના તેઓએ ગૌરવભરે અસ્વીકાર કરવો જોઈએ. વિજ્ઞાન તટસ્થ છે. એવું એક પાસું તેથી એવું છે જે કેવળ સાવત્રિક છે અને તેથી અમૂર્ત છે. પરંતુ કલા તો વૈયક્તિક છે; તેથી સામાન્ય વિશિષ્ટ રૂપે એમાં આવિષ્કાર પામે છે. કહો કે શરીરવિજ્ઞાનની એ સામૂહિક શાસ્ત્રપે અને ભાષાશાસ્ત્રની સાહિત્યસ્વરૂપે એ અભિવ્યક્તિ છે. વિજ્ઞાન સામાન્યકરણની રેલગાડીમાં મુસાફરી કરતું યાત્રિક છે. બધી દિશાઓમાંથી એક સરખા વાહનમાં વૈજ્ઞાનિક છુદ્દિની યાત્રા થતી હોય છે. કલા એકલ પદયાત્રી છે. ખટલતામાં એ એકલો ચાલે છે; વિભિન્ન અવગીકૃત અને વણનોંધ્યા અનુભવોને એ આત્મસાત્ કરતો બંધ છે, મનુષ્યભૂતિ પ્રમાણમાં વિલામિત હતી એવા કાળમાં કલાજગતના સાહસિકોનો અનુભવપ્રદેશ નાનકડો રહેતો. તેથી તેમની અભિવ્યક્તિમાં સમાન લક્ષણોના બાજુ કે ચીલાઓ પડી ગયા હતા. પરંતુ આજે તો માર્ગ મોકળા બન્યા છે. એથી પુરોગામીઓ કરતાં આપણી ગ્રહણશક્તિ વધે એ અપેક્ષા રહે છે. આજે આપણે વિચારો ને રૂપરચનાના સૌંદર્ય વિશે સંવેદનશીલ બન્યા હોઈએ તો સ્વીકારવા યોગ્યનો સ્વીકાર કરવાની એની શક્તિનો અહેસાસ આપીએ, પરંપરા કે નવી દેશનનો અંધ સ્વીકાર

કરીને આ અહેસાસ આપવાનો નથી ! શુદ્ધ કલાકારોમાં ઈશ્વરદત્ત એ સંવેદન હોય છે, સાશ્વત મૂલ્ય માટેની આપણીમાં જોઈતી ના હોય છે તેને અનુસરીને આ અહેસાસ આપવાનો છે. આમ થશે તોય આપણી કલા ભારતીયતાનું તરત નિરાકરણ જાણી શકશે, પરંતુ એ આંતરિક ગુણ હોવો જોઈએ, કૃતક કાલેસો નહિ. એથી જ આ ગુણ પરત્વે આપણે ન તો સ્વાભાવિક રીતે સહાન થવું જોઈએ, ન તો એ અંગેની કાલમેલ કરવા ઉપયુક્ત થવું જોઈએ. ભારતીય કલાને નામે જો આપણે પુરાણી પેઢીની જમ કમી મતામકતાપ્રેરી આક્રમકતા વધારતા હોઈએ તો તો સદીઓથી દુનિયાવેલી આપણી સ્વભાવગત વિચિત્રતાએ નીચે અત્માને આપણે ગૂંચળાવી વણા છીએ, એમ કહેવાય. આ તો અતિશયોક્તિયુક્ત મ્હોમચોડવાવાળો મ્હોરો છે. એ પરિવર્તનશીલ જિંદગીના નાટકને ઊલવામાં નિમ્મળ ભય છે.

કલા કોઈ વિનમ્ર વર્ણોની શાશ્વત એકતા અંગે વસોવાત કરવું ભય શિલ્પ નથી. જીવનસફર સાથે એની નિરુપત છે. આશ્ચર્યપૂર્વક સતત બધું જોઈતી રહીને વાસ્તવિકતાનાં અચ્ચાદ શિખરો મેલવાનાં છે, ને અતીતથી સિન્ન એવી ભાવિની યાત્રાનો પથ કાપતા રહેવાનું છે. કલા સમ્પ્રદાયોનાં અખૂટ વૈભવ છે, કહે છે એ વેશવનું કલા પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. આદાન-પ્રદાનની પ્રક્રિયામાં એ ઉદાર છે. એવી રીતે એ અનન્ય છે. એની અપ્રીત્ય સાવ-ત્રિક છે. એ સૌ કોઈની પરાધાન્ય કરે છે કેમ કે એની સંપત્તિ પેતીદ્રી છે. વલણ બસે એનું જૂઠું હોય, એની દષ્ટિ નવીન હોય છે. કલાની હિતચતાનો માનદંડ કલામાં જ અંતર્નિહિત હોય છે, તેથી જ સર્જનનાં રહસ્યોને ન સમજનારા વાહુજી રમીને પરંપરાને પશ્ચાત્તવાનું કહેનારાના કોપને એ બિહારે છે ને તાલે ઘવાનું પક્કંદ કરતી નથી. એ ક્ષેત્રે તો કલાને સૈસ્ટમિક પરિભાષામાં સરળ કરી નાખવા માંગે છે, હાકીલમાં તો કલા ખેતે જ શૂનશ્વ રીતે સહજસ્કુવિત છે અને તેથી એ સરળ હોય છે.

સૌક્યમાં પ્રવર્તતી કલાની વિભાવના પરંપરાની સાંકડી ભોંયમાં મૂળિયાં કદાચ નાખી શકે એ રીતે વતસ્પતિ એનું એકવિધ એનું સ્વરૂપ થઈ ન્થ. એક પ્રકારનાં પાંદડાં અને રૂબરૂ એમાં પુનરાવર્તન થવા કરે ! કારણ કે અપ્રાપ્યને શોધવા ઉત્સુક એવન્ટ એને અશ્વન્ત કરતી નથી. પણ સાહસશ્રુતિને ધર્મશુદ્ધિ ખાતે એવી રૂબ રૂપી જડ એસી ગઈ હોય છે. વિકાસેન્મુખ જીવન પણ એને પ્રેરી ચક્રાં નથી તો એ જીવનને સમૃદ્ધ કરવાનો પણ કોઈ ઉપાય કરતી નથી. અમુક તળજોના વર્તુળ પૂરતી એ સીમિત બની રહે છે, એ વર્તુળ પ્રાચીન વિનિષ્ઠ સમૃદ્ધિની સોરભનું ગૌરવ માણે છે, એનું કાળજીપૂર્વક જીવન

કરે છે. જમીનને કળદુપ કરવું એ વહેવું ઝરણું નથી. એ તો ભોંયરાતા ભાંડકિયામાં ભાંડારેલો વરસ દારૂ છે; એવો દારૂ ને કૃત્રિમ ઉપચારથી વિશેષ માદક બનાવાયો હોય ! ચોંવનના વિશિષ્ટ હક્કરૂપ આંદોલન માટેની મુક્તિને બદલે દહે અને સંકુલ સૂત્રોમાં સાચવેલ ડાહ્યાણુ જેવું વૃદ્ધવત્તું જડપણું કદાચ મેળવીએ ! દુર્ભાગ્યે એવા પણુ લોકો છે ખરા જેઓ બાળક કાદાની વચ ઉછીની લે, એમાં લાલ જુએ છે ! એ રીતે કે બાળક ઉછરવાની તકલીફો ને સાહસથી બચી જાય ! કલાકાર પણુ બાપદાદાની પરંપરાને વળગી રહીને એકવિધતા-ભર્યો વિજય મેળવે તેમાં આ લોકો સમૃદ્ધ આદરની લાવના જુએ છે । અને એમ છતાં જો અંપણુ કલાના વિકાસ માટે પરંપરાને સદંતર ઉવેખીએ તો એ અવળા માર્ગ જ બનશે, ટેવો આપણા ચિત્તને જડ બનાવી દે છે, એમ કહેવું એ અધૂરું સત્ય ગણાશે. પરંપરા જો ચેનકની ગરજ સારે તો એ કલાને ઉપકારક છે. ચેનક ખુલ્લી હોય છે. એમાંથી પાણી વહે છે એ સાથે પાણી આસપાસ ફાંટાઈ ન જાય એ માટે પાણીના સ્રોતને રક્ષણ આપે છે. મધમાખીનું જીવન જો ટેવોમાં વહે છે, એમાં કોઈ ઉઘાડ હોતો નથી ! એક સીમિત પુરાવત્તુળમાં એ ફર્કા કરે છે, માણસવું જીવન કળાખ્યાત સંસ્થાઓવાળું છે. જીવનની આ આયોજિત ‘ટેવો’ છે. આ ‘ટેવો’ વાડની ગરજ સારે તો પરિણામ કદાચ સંતોષજનક આવે - જેમ મધપૂડાને એક ચુસ્ત આકાર હોય છે, અને એ વિસ્મયકારક પણુ હોય છે — પરંતુ પ્રગતિની અનંતવિધ શક્યતાઓને અંખતા ચિત્તને આવી વાડો ડુચતી નથી, બંધબેસતી લાગતી નથી.

૮

હું મારો નિબંધ પૂરો કરું એ પહેલાં કલાકારોને તેમના વ્યવસાયની મહત્તાની પ્રતીતિ કરાવવાની તક લઉં. કલાસર્જન કરવું એટલે જીવન-ઉત્સવમાં સર્જનાત્મક ભાગ લેવો. આ ઉત્સવ એવો છે, જેમાં માનવમાં રહેલું અનંત તરવ અભિવ્યક્તિ પામે છે. રેલિંદું આપણું જીવન તો દરિદ્ર હોય છે. આપણી સંપત્તિને કદરૂકરથી બળવવી પડે છે. આપણી શક્તિ ક્ષીણ બને છે ને આપણું ઈશ્વર સમક્ષ બિખારીરૂપે પહોંચી જઈએ છીએ. આપણા ઉત્સવોના દિવસે આપણે આપણી સંપત્તિનું પ્રદર્શન કરીએ છીએ. અને ઈશ્વરને કહીએ છીએ કે અમે પણ તારા જેવા જ છીએ. આપણે આ પ્રસંગે ખર્ચથી ડરતા નથી. આ દિવસે આપણે આપણું બધું ઈશ્વરને સમર્પિત કરીએ છીએ, એની પાસે માગણીઓ રજૂ કરતા નથી. આપું સમર્પણુ કલાત્તું માધ્યમ પણ માંગે છે.

જે મહાન જગતમાં મારો જન્મ થયો છે, એની મને કોઈ ચિંતા ન હોય.

સુખને હું શબ્દમાત્રું એવી રાહ સુખ જોતો નથી, પરંતુ હું તો શબ્દ હું ત્યારથી જ માત્રું મિત્તનું આરા શુદ્ધક વિચના વિચારથી પ્રસ્ત બની ભર છે! માત્રું આ વિષ છે, મને એ મળેલું છે; એ રીતે એનું મહત્ત્વ પણ છે. એની સિદ્ધિ મારી સમજાયેલતા પર આધાર રાખે છે એની મહાનતા છે. કારણ કે મારો ને એનો સંબંધ સાર્યક બની રહે, એવી શક્તિ આરામાં છે, એ મહાન છે કેમ કે એના દ્વારા જ હું આ વિશ્વનિર્મિતની પરોણાત કરી શકું છું.

સવાર પડે છે ને સુખ પ્રકાશે છે; સાંજ પડે છે ને તારા પ્રકાશે છે, પરંતુ આપણા મારે આ પર્યાપ્ત નથી હોતું. આપણે આપણા નાના દીવાઓ પેટાનીએ નહિ ત્યાં સુધી આ આકાશદીપો નિર્ધારક છે. આપણે આપણી પોતાની તૈયારી ન કરીએ ત્યાં સુધી વૈશ્વિક તૈયારીની સંપત્તિ તો રાહ જોતી રહેવાની, જેમ રીયા ડ્રેઈ બંધુસિસ્પર્શની પ્રતોક્ષા કરે તેમ જ. પરંતુ વિશ્વસમસ્તમાં તૈયારીઓ તો ચાલી જ રહી છે. એનો આરંભ ગુફાવાસી માનવના જીવનમાં છે, અને આજ-પર્યન્ત અવિરત એ તૈયારીઓ ચાલતી રહી છે. કલાકાર માનવી સર્જક ઈશ્વરને પોતાના મુકદ્દારે નિમંત્રી રહ્યો છે. ઈશ્વર એના સર્જનમાં નિવાસ કરે છે. મનુષ્ય પણ પોતાનું વાતાવરણ રચે, પોતાનો નિવાસ રચે જે પોતાના આત્માને અનુકૂળ બની રહે—એ મનુષ્ય પાસેની પણ અપેક્ષા છે. સર્વાંમસપૂણે સર્જન થઈ શકે એ માટે કલાકારને સુક્તિ મળવી જોઈએ, કસ્ટોય બંધન નહીં. આ કલાકાર એવો હોય જેનું ધ્યેય પૂર્ણતા હોય, લાભ નહિ; એને આત્મમૌરવ હોય ને તેથી ભૌતિક સિદ્ધિઓને ધિક્કારતો હોય, એનામાં વિત્ત હોય—એનું ચિત્ત ને મુશ્કેલીઓ, નિરાશાઓ ને આપત્તિઓને મુક્તબંધે આંતરિક પરિતોષના આદર્શ માટેની મધામણ હોય. આમ હોય ત્યારે એનું વિષ ઈશ્વરીય સૃષ્ટિનો યોગ્ય પ્રતિભાવ આપી શકે. પ્રિયતમની મહાનતાને માટે પ્રિયતમાના પ્રત્યુત્તરમાં ને મધુરતાઓ પ્રતિભાવ હોય છે, એવો આ પ્રતિભાવ હોવો જોઈએ.

કલાકારનો ધર્મ છે કે જનતાના ધ્યાત પર એ હાવે કે અભિવ્યક્તિના સત્ય દ્વારા જ આપણે સત્યને વિશેષ પામી શકીશું. માનવનિર્મિત જગત એની સર્જક-ચેતનાની અભિવ્યક્તિ પણ જનવાને બદલે વિશેષ રીતે ડ્રેઈ સત્તા મેળવવાની યાંત્રિક પ્રયુક્તિ જેવું જતી બને છે ત્યારે એ પોતે કઠોર જતી બને છે. એમાં અમુક પ્રકારનું કૌશલ હોય છે ખરું પણ સજીવ વિકાસોત્તમુખતાની સંકુલ વ્યવહારશક્તિના જોડે મનુષ્ય એની સર્જનપ્રવૃત્તિઓમાં સદૃશ રીતે પોતાનું જીવન અને પ્રેમવૃત્તિને જ રચતો હોય છે. પરંતુ ઉપયોગિતાવાદી દૃષ્ટિબિન્દુથી એ ને કંઈ કરે છે એમાં એ કુદરત સાથે સંઘર્ષમાં ભીતરે છે. જગતમાંથી

એને જાણે હિચ્છે છે, કુરૂપ બનાવે છે, પોતાની મહત્ત્વાકાંક્ષાઓથી કંઠંગી અને ગંઢી બનાવે છે. મનુષ્યનું આ જગત જૂસળરાડાવાળું, દંભી અને બેસરીયું છે. એમાં વૈયક્તિકતાનો કશો સ્પર્શ નથી અને તેથી એતું કશું મહત્ત્વ નથી. મોટા-પાયા પરની સંપત્તિની ખુશામતખોરી પર જિભી થયેલી એ સંસ્કૃતિઓ, ભૌતિક સંપત્તિ પર જ આધાર રાખીને રચાયેલાં એ સંસ્કૃતિનગરો, નિષેધોનો જ ઉપહસનીય નિષેધ કરવાની વૃત્તિ અને સત્યની યાત્રા પર ચાલતા આપણને પોષક સાધનોથી વિમુખ કરવાની પ્રવૃત્તિ કરીને માનવતાની ખોટી અભિ-વ્યક્તિમાં અટવાયાં ને પરિણામે મહાન સંસ્કૃતિઓ કદાચ વિનષ્ટ થઈ.

સનાતન સત્ય ઉચ્ચારવું કલાકારના હાથમાં છે. એણે જાહેર કરવું જોઈએ કે સ્વર્ગ છે. એ કોઈ તરંગ નથી, એ એક વાસ્તવિકતા છે. એમાં જ બધી વસ્તુઓનો નિવાસ છે અને એમાં જ પ્રતિ છે.

હું માનું છું કે આવું દર્શન સૂર્યપ્રકાશમાં થવું જોઈએ. અને લીલી-હાથ ધરતીમાંય તે થવું જોઈએ. મનુષ્યના સુન્દર ચહેરામાં એતું દર્શન થાય. જીવનસંપત્તિમાંય એતું દર્શન થાય. અને, જિનમહત્ત્વની કે જિનઆકર્ષક લાગતી વસ્તુઓમાં એ જાણી શકાય. આ પૃથ્વી પર સર્વત્ર એ સ્વર્ગ-એતના સન્નગ છે ને આપણને સાદ કરે છે. આપણી કાનતી શ્રુતિએતનાને અમલદારીતે એ સ્પર્શે છે; જીવનવીણાને વગાડે છે. સંગીત દ્વારા અનંતની અભીપ્સા એ પ્રગટાવે છે. કેવળ પ્રાર્થનાઓમાં નહિ, આશાઓમાં નહિ, પથ્થરમાં અગ્નિ-જ્યોત સમા મંદિરોમાં પણ, અમર બનેલા સ્વામિચિત્રોમાં, વૃત્ત્યમાં - વિશિષ્ટ રીતે એ દર્શન આપે છે.

અંત્યસમીક્ષા

૧

[‘વિમર્શ’ વિનોદ’-નવનિધ શુકલ; પાંચ’ પ્રકાશન, અમદાવાદ. ૧૯૮૪ પૃ. ૧૭૬ ર. ૨૫]

આને કદાચ કોઈ માહિત્યસ્વરૂપની સૌથી વધુ દુર્લભતા થઈ હોય તે એ નિબંધની છે. ‘સચિત નિબંધ’ની સાન્નિહેનતા રૂપાળા જોખામાં જોડવાઈ ગયેલી આ તકલાલી ચીજમાં નથી હોતું ‘મરતું’ કોઈ વિશિષ્ટ સમ્પ્રદાય પરિભાષા, નથી હોતો સુઝાઈતા સમર વ્યક્તિત્વનો કોઈ ઉછાળ કે નથી હોતી છવનના નિરીક્ષણ કે વિમર્શ પ્રેરેલી કોઈ પ્રભાવક, આર્થિક દૃષ્ટિ. હોય છે તે કેવળ કૃષેતાઈ ચળવળોએ ઝોંટાડેલું ચાવળું’ ને વરવું’ ગદ્ય, પ્રકૃતિનાં વર્ણનોના ચવાઈ ચૂકેલા કૂચા પર કરેલા ‘અંગત’ કદવનોના વિચિત્ર રંગ-લપેટા, કચારક નોસ્તાલિજીઓનો ડહોળાવેલો રગડો ને, કપાંક કપાંક, લોકપ્રિય ધાર્મિક કલાકાર પ્રયોજે એ પ્રકારની ખટખટી ને ચળચળાવા વરખવાળી વિશ્લેષણ સૂત્રાત્મકતા.

આવી સ્થિતિમાં શ્રી નવનિધ શુકલનો આ નિબંધસંગ્રહ ‘વિમર્શવિનોદ’ ક’ઈક આશાવેશ આપે છે અને પ્રસન્ન-પ્રેરક વાચનની ચરખા સારે છે. એક પચીસીથી પણ વધારે સમયથી ગુજરાતી સાહિત્યનું અધ્યાપન કરી રહેલા ને સંસ્કૃત-અંગ્રેજી સાહિત્યનું ઠીકઠીક જાણેળું વાચન ધરાવનાર નવનિધભાઈએ કોલેજની નાટ્યપ્રજ્વલિ નિમિત્તે Waiting for Godotનો અનુવાદ કરેલો એ સિવાય, વધેો સુધી કલમ ન પકડી, જલકે, બહેરમાં ન આવ્યા. ‘વિમર્શ’ વિનોદ’ના છેલ્લા નિબંધમાં એમણે ક’ઈક મનકતા ખૂરમાં નોંધ્યું છે એમ, ‘ત્રીજી પચીસીમાં પુણ્યનું અર્જન કરવાનો પ્રાચીન મનીષોઓનો આદેશ છે. પુણ્ય કેવી રીતે મેળવવું? ત્યારે થકું કે ચાલો, ક’ઈક લખીએ ?’ (૫. ૧૭૫). કલમ પકડી ત્યારે, સ્વાભાવિક રીતે જ, ચિત્તમાં સંચિત કરેલું એમણે નિબંધો રૂપે વ્યક્ત કર્યું-પહેલાં ‘ચુઈંગ ગમ’ (૧૯૮૩)માં ને હવે આ ‘વિમર્શ-વિનોદ’ માં.

નિબંધ એક જ રીતના નથી, એમાં વેવિધ્ય છે ને એ પણ લાક્ષણિક છે.

મિતલ

નથી એ નથી હાસ્ય નિર્ણયો, નથી કેવળ લલિત નિર્ણયો. એમણે જ કહ્યું છે એમ, વિમર્શની આદતે ને વફતાપૂર્ણ નિરૂપણે આ નિર્ણયો પ્રગટાવ્યા છે - 'આ વફતા વિનોદની જનની' બની છે. એટલે કે, હજી ચિત્રો ('કવિ, કવિતા અને કવુસાઈ', 'તરુણકુમારને ટાઇમ નથી', 'સારું પણ કંઈક કરો'...) ને હાસ્યલેખો ('વ્યસનવિજય', 'આલો આલવા'...)ની વચ્ચે પણ અપ્રગટ - કથારેક તો રુપબદ્ધ, પ્રગટ - વિમર્શનું સૂત્ર પસાર થયેલું છે. અલગત, આ વિમર્શ વિનોદ ને લાલિત્યથી રસાયેલો છે. અહીં વિચારકેન્દ્રી નિર્ણયો પણ છે. 'જરા સમશ્ચયે', 'સાત્ત્વહિમા', 'હાસ્યવિમર્શ' આદિ. પણ એ કેવળ ગંભીર નથી. પ્રસન્ન વિનોદનો જીવંત તાર એમાંથી પસાર થયેલો છે.

લાષાની મર્મશક્તિની લેખકને સારી ઝાળખ છે. પરિસ્થિતિને આલેખનામાં જ નહીં, પ્રયોજ્યતા લાપાતરેહોને એકમાંથી બીજા સંદર્ભમાં મૂકી આપવામાં પ્રગટ થતી વિલક્ષણતામાં પણ એમની માર્મિક દૃષ્ટિનો પરિચય મળે છે. અમકન્દમકવાળી કુલાવેલી અઢંગરી લાષાને તે કટાક્ષ તરીકે પ્રયોજે છે. એક હાંત પડી ગયો ને બીજા હાલો ગયા-એનું આ વર્ણન જુઓ : 'અનેકાનેક ભોજનયુદ્ધોનો મહારથી સુખદ આજે રણમાં પડ્યો...આખો કિલ્લો જમીનદોસ્ત થવાની તૈયારીમાં હતો.. પીરાંગના જિહ્વામતી વિયોગની થડીઓ ગણતી હતી.' (પૃ. ૧૭) લૌકિક વ્યુત્પત્તિમાં ને શ્લેષમાં પ્રગટતી ચતુર-રમૂજને એમણે પરિસ્થિતિની ધાર ઉપસાવવામાં પણ પ્રયોજે છે જેમકે, 'તાબેતરમાં જ એમણે એકવનના એછામાં બેસીને વનપ્રવેશ કર્યો હતો' (૯૭), 'એ પોતાની વર્ણિપૂર્તિ ઉજવાય એની સહમારીમાં પડ્યા હતા' (૧૨૧) વગેરે. એક જગ્યાએ તો, આ પ્રયુક્તિનો એમણે, મારી-મચડીને ખોટો મેળ પાડી દેતી આપણી સંશોધનવૃત્તિની મજાક કરવામાં પણ ઉપયોગ કરી લીધો છે : 'મેમલાની (ગેર)સમજણ પ્રમાણે કૃષ્ણ ૪થી જૂને જન્મ્યા હતા. ગીતામાં પણ એમણે નથી કહ્યું કે, 'બહુનિ મે વ્યતીતાનિ જન્માનિ તવ આજુન' ! તો પછી ?' (૪૭)

વિનોદ અને વિમર્શ જાતેમાં પ્રસરતો એમનો 'વ્યસન-વિજય' નામનો નિર્ણય વિશેષ નોંધપાત્ર છે. મનમાં પડેલા વાચનના અનેકવિધ સંદર્ભોને સેરથી દઈને ગંભીર વાત લાવકને પહોંચાડી દેવાની સાથે જ એમણે વિનોદને પણ અવકાશ કરી આપ્યો છે - અવળવાણીની, ને કંઈક પેરડીની, પ્રયુક્તિ અજમાવીને. કેટલાક અંશે બેઈએ : વ્યસન વળગી ચૂક્યું છે પણ હવે છોડવું રહ્યું. ત્રાસીને તમાકુની ડબ્બીને અભેરાઈ પર મૂકી દેવાય છે. કેમકે, 'બુટી ઈંછ હુ સી, નોટ હુ ટય' પણ પડી તો એની સામે બેવાનું પણ બંધ થયું' કારણ કે, 'દર્શનાત હરિ

‘ચિત્રમ્’ રમણીની પેઠે એ દર્શનથી જ ચિત્તને હરી લે છે’ (૧૧૬). પછીની વ્યસન-અવસ્થાને એમણે પાંડુની મનસ્વિતિની સમાન્તરે મૂકીને આલેખી છે. પહેલા તો, ‘આસક્તિ શું? વ્યસન શું? લપ એ નકામી’નો બોદો સંકલ્પ પણ પછી, ‘મન લાલ્લનિત બને છે એના અધરરુપથી’ માટે. આજની સ્થિતિ અસલ છે. આજનો કું-અસહાય છું.’ ધીમેધીમે ખુરશી પરથી ઊઠું છું. ખચકાટ સાથે થોડાક ડગ અભેરાઈ તરફ ભડું છું. સમીપ ભઠું છું. જીર્ણવાદુ બનું છું. ડબલાંતાં દર્શને ચિત્ત વિહવળ બનેલું છે... અને ભેત ભેતામાં તો — ‘ઝપલાવી પડી દેવી મુજવિવરના મણી.’ (૧૧૭). હાલ જ છે, પરંતુ હાલપણ પરિસ્થિતિના, મનમાં પડેલી કવિતાના તે લાવાના સંદર્ભે અહીં જે રીતે એકબીજાને છેકળા આલેખાયા છે એમાં લાવાની વિલક્ષણ માર્મિકતાનીલેખકની સૂઝ જણાઈ આવે છે. મલતું આ રીતે પણ એક વિદ્યેષ પરમાણુ પ્રગટે છે.

લેખકને સ્પેષ ને પ્રાસનો મોટો શોખ છે. એ શોખ ‘લગ્ન’ ને સ્વભોગે અનુભવ કાનને લાલ બનાવે છે’ એના નર્મથી માંડીને ‘લવિંગ’ અને ‘Loving’ ની વિચિત્રતા સુધી જાય છે, ને ક્યારેક, ‘ગ્રહકર્મ’ એ પછલ થઈ જતા’ ને ‘મા ખીચકી, તુ સોવી ચકી’ જેવી ખૂબ સામાન્ય પ્રાસરમત સુધી પણ ખેંચાઈ જાય છે. પણ આવાં જૂજ સ્થાનો સિવાય લેખકનું આલેખન સંવર્મિત ને સંઝવાળું છે.

વાર્તાની, રૂપક મંથિની ને સંબોધનની; શિક્ષકની, ટીખગજોરની ને ચિંતકની — એમ વિવિધ રૈણી-મુદ્રાઓ આ નિબંધોમાં દેખાય છે. પણ અધમા અંગત બિનંગતના તાલુ પણાયેલા છે. લેખકની પાસે સ્પષ્ટ ને તક્કર વિચાર-વિમર્શ છે, વિવિધ વાચનની સતેજ સ્મરણશક્તિ છે, ઝીણી નિરીક્ષણદષ્ટિ ને માર્મિક વિનોદવૃત્તિ છે. એટલે આનંદ અને વિચારપ્રેરકતા બંનેને સમ્પાવતી, શિન્ન રૂચિ વાચકોને પ્રસન્ન કરી શકતી રુચિર સુવાચ્યતા આ નિબંધોની વિશેષતા છે.

પુસ્તકમાં મુદ્રણદોષો ઘણા છે. લેખકે પોતે એ અવશ્ય સહાનતાને પ્રસ્તાવનાપ બહુ સૂચકતાથી નિદેશી છે — જોજો.

[‘અને ભૌમિકા,’ લીપુ કપોડિયા, પ્ર. ચંદ્રગીરિ, અમદાવાદ; ૧૯૮૮; પૃ. ૬૪; રૂ. ૧૯.]

સાતમા દાયકાના ઉત્તરાર્ધમાં લીપુ કપોડિયાની કવિતા પ્રકાશિત થતી ગઈ — ધ્યાન ખેંચતી થઈ અને આઠમા દાયકાના અંત સુધીમાં તે એમનું લખવાનું અટકી ગયું. સામયિકોનાં જૂનાં થતાં પાનાં પર ને ભાવકોનાં ઝાંખાં થતાં સ્મરણમાં જ શેષ રહેવાનું — એ પ્રકારના એક નિવેદન પોથી રહેલા, ‘તમે ટહુક્યાં ને આભ મને ઓછું પડ્યું’ જેવાં આકર્ષક ગીતોના આ કવિનો સંગ્રહ હવે, નવમા દાયકાને અંતે, અત્યારે લખતા ને નોંધપાત્ર બનેલા કવિઓના પ્રથમ સંગ્રહો સાથેની એણીમાં પ્રકાશિત થાય છે એ લાક્ષણિક, પણ આનંદપ્રદ થતો છે.

૧૯૬૮ થી ૭૮ વચ્ચેની રચનાતારીખો ખતાવતાં સંગ્રહનાં ૪૦-૪૫ કાવ્યોમાં કાવ્યરચનાની ત્રણ જિન્ન રગ જોઈ શકાય છે — આજે ભાગે પ્રણયરાગને નિરૂપતાં લયમધુર પંદરેક ગીતો, એવા જ ભાવસ વેદનને રચનાબદ્ધ કરતાં તેમજ ઢેલલીક નવી પ્રયોગશીલ રીતિ ધરાવતાં વીસેક અજાન-દસ કાવ્યો અને આઠમા દાયકાની સંવેદન-સામગ્રી ને રચનારીતિ તરફ ફેંટાયેલાં (૭૬-૭૮ વચ્ચેનાં) દસેક કાવ્યો.

■

લીપુ કપોડિયાનાં આરંભનાં ઢેલલાંક ગીતોમાં જહા દાયકાની ગીતકવિતાનું ઠીકઠીક અનુસંધાન છે. — પ્રણયાનુરાગ, પ્રકૃતિરાગ, આમવતનનાં સ્મરણો જેવી સંવેદનમૃષ્ટિમાં ને ગીતોના લયબંધોમાં પણ. ક્યાંક તો, ‘ટહુકા ઝરે છે કાંઈ લીલા’, ‘અમ-થી તે મુખ લિયે આડું’, ‘એવી તે ભૂલ લલે ડીજે’ જેવા પંક્તિઅંશોમાં, રાજેન્દ્ર શાહની લયક-લઢણુ પણ અનુભવાય. અલગત, આ બધા વચ્ચે, એ આગવા અવાજ-લયને હેપસાવવા પણ મથતા રહ્યા — દશ્યકલ્પનનો નકશીકામમાં નિજ કવિકર્મને પ્રયોજતા ગયા. ‘તમે ટહુક્યાં-’, નામની ગીતરચના — ત્યાં દાયકાની ગીતરચનાનો કોઈ અવશિષ્ટ અંશ એમાં પણ કોઈને જણાઈ આવે, છતાં — લીપુ કપોડિયાનું જુદું કવિવ્યક્તિત્વ હતું. કરી આપતી સ્મરણીય કૃતિ બને છે. દ્રુતગતિ લયમાં ચામુષ થઈ જોડતું પ્રકુલિત-મનસ્થિતિનું સંવેદન આ ગીતનું સૌંદર્ય રચે છે.

આ કવિનો સ્વતંત્ર લય-મરોડ ‘અમે ઈંડરિયા ગઢની જિંચી ટૂંકા/દરિયાવ, તમે સારસનો લઈને ટોંકા બિડી ગયાં રે’થી આરંભાતી રચનામાં સ્પષ્ટ વરતાઈ આવે છે. પ્રેમના ક્ષણિક પણ તીવ્રતમ અનુભવની સ્મરણમાં વ્યાપતી

વેદના તરફ પ્રાકૃતિક દરેકાક્રોમાં આલેખાઈ છે. ઇતિહાસની જેવા કુમારાવાજી સ્વર્ગથી સંવેદનનું આકર્ષક રૂપ રચાય છે. ઉપરાંત, ગ્રેમના રાગોત્તેજક સંવેદનને દરરોજી તાજગીવાળા તેમજ વ્યજક જાગી રહેલા કલ્પનોથી આલેખાતું ગીત 'ગોપુ' શીખુની ગીતકવિતા-સંકલિતો વિશેષ જાને છે. 'આખે રાગોપુ તમે માગુ દર્શાવ, / અને ઇળાએથી આખ કેમ લેશુ ? એવું આરભમાં, અને 'પડારોની આકાશમાં પોદયા આપાદનુ ય / મુચુ મુચુ તે કહેણુ કહી જનુ, 'નમતનત્તર તડકાના પાતળા ન પેન હવે' જેવી પંક્તિઓમાં આ વિશેષ વધુ તીવ્રતાથી પ્રતીત થાય છે. ગ્રેમવિદ્યલક્ષણોત્સુકના લાગણીતુલ્યોને વિવિધ લયદાળમાં પ્રયોજતા ગીતોમાં પશુ કવિની આગવી સર્જકરેખા હોય છે.

આ ગીતકવિતા આમ નિશ્ચળપણે પ્રગટાવતી તે સમુદાયર ઘણી જોઈ શકાય છે. એ જ દિશામાં એકની ગીતસાધના સાતત્યવાળી રહી શકે છે તો એમનો મુ. દૃષ્ટિ જાગે છે. એવી સંભાવના કરવાનું ચત્ર થાય. પશુ લગભગ માત્રમાં હાલમાં આ તંત્રમાં જ, આમેય જોણુ લખના આ કવિની ગીતકવિતા વિદ્યાર્થી મર્ષ.

અ. ૪ માળામાં રચાયેલા એમના અજન્દસ કાવ્યોમાંના કેટલાક તો એમની ગીતકવિતામાં છે. એવી જ, માત્રપરિવેશની તે પ્રજ્વલિતપ્રકાશદિની અવેદનપ્રકૃતિ આલેખે છે. એટલે કે આ કાવ્યોનો ટેન ગેમેન્ટિક મુદ્દા જ વધારે છે. કવિમાં હોડી વેદનશીલતા છે તે એ કલ્પનોમાં સુધારી આવે છે. પશુ, કષારક, રચના રીતિના કેટલાક મરોડો અને પ્રકૃતિઓને લીધે એનું રૂપ વિલક્ષણ જનુ છે. કેમકે, રચનારૂપ અને સંવેદનને એમણે ધણી જગાએ સંદર્શાવી સંયોજ્યા હોય છે. એમાં અદ્યતન અભોની સાથે કષારક જૂની ઉપમારીતિ પશુ એ પ્રયોજતા રહ્યો છે. 'રોગાઈને આવના પશિમી આકાશનો છેલ્લો કલરવ', અથવા 'મેનરન કુવામાં કાસ થઈ લટકી રહે / મુધરીના માળાની જેમ સતલર', 'સુકી પળે જેવું ધામ', 'વાદળોના હસ જેવી ટેકરીઓ', 'મેહુતપાળ જેવા અધકાર', 'રૂપાન નધપી જેવે આદ' વગેરે આવી ઘણી જગાએ તપુનિત્ર યશુ નથી અલભ્ય, સંવેદનને રૂપાવિત કરતી રચનારીતિ જ્યાં સંવાદી અને પારદર્શક રહી છે. ત્યાં ત્યાં કૃતિ જરૂર આરુવાલ જાગી છે. 'આમ તરફ (માડીમાં)' આવી જો સુદર રચના છે. ફરી પતનમાં જવાના સંવેદનને આલેખતી રાજેન્દ્ર ચાંદ, જ્યેષ્ઠ પાઠક, હિંદુનસાદિની જાણીતી કૃતિઓ કરતા આ જુદી પડી આવે છે. એનું કેવળ પ્રજ્વલિત વેદન-સંસિદ્ધાથી મનને ફૂલ વેગ પહેલી પડિતથી જ સાક્ષાત, થઈ શકે છે. 'મે રૂણથી છૂટ્યા પથ્થર જેમ છૂટ્યો છું અહીંથી / મારે તારા હીસાલમ જેનરમાં પડ્યું'.

કેટલીક અછાન્દસ રચનાઓમાં નવાનવા સંવેદનવિષયોને રચનાત્મક કરવાની સર્જક મધ્યમણુ પણ જોઈ શકાય છે. ‘જેંટ’, ‘રીંછ’, ‘તીડ’, ‘આકડો’, ‘બાટલી’, જેવાં કાવ્યોમાં એમણે કવિકર્મને કરી બેસ્યું છે. ‘તડકાનાં જળ પીને / કાવ્યો છે આકડો. / અડકું’ ને અણુગમે ઘઈ બીડી બવ / બીણાં મચતરાં’ – જેવી રચના – સંવેદનની તાજગી એમાં પ્રગટાવી પણ શકાઈ છે. પરંતુ સમગ્રપણે જોતાં આ કાવ્યોમાં રચનાત્મક કાંઈ ઉત્તમ પરિણામ નિપજાવી શકાયું નથી. કપાંક – ‘રીંછ’ જેવામાં – તેાં રચનારીતિ સમીકરણોમાં વેડફાવી રહી છે. સર્જકર્મ વધુ સામર્થ્ય ને સંયમથી પ્રયોગાયું હોત તો આ કૃતિઓમાં વિશેષ નોંધપાત્ર બનવાની શુંબયશ હતી.

સંપ્રહની છેલ્લી, ૮મા દાયકાના ઉત્તરાર્ધની, કેટલીક કૃતિઓ રચનારીતિના અદ્યતન પ્રવાહ સાથે અનુસંધાન પામે છે. શબ્દની ને એના અર્થમર્મની જ નહીં, વર્ણની પ્રયોગશક્તિ પણ આ કાવ્યોમાં છે. આમાં ‘જોડા’ નોંધપાત્ર છે. આદિમ પ્રાકૃતિકતા, સંસ્કૃતિ (અને વિકૃતિ), અને ફરી આદિમતા તરફની મૂંઝવણભરી પ્રતિ-એવા કંઈક રુપરૂ, કંઈક સંદિગ્ધ સંજોગોમાં જોડા આખાય સમયની પ્રતિવિધિનું પ્રતીક બને છે. ‘ઝાડની બલ ચામડામાં વટલાઈ ઘઈ / ને’ જોડાના ઘોડા જોડાજોડ આવી જીભા’ એવા માર્મિક સંજોગથી આરંભાતી આ કૃતિ એક સંયત કાવ્યપ્રયોગ બની રહે છે. ‘અળસિયુ’માં આકાર અને લયની લીલા કંઈક રસપ્રદ છે. અલબત્ત, વર્ણુ રમતને વર્ણુરચના-સૌન્દર્ય સુધી લઈ જઈ શકાય. પણ એવી શુંબયશ પ્રગટે એટલા ફલક પર ને એટલું જિંદું કામ અહીં ઘઈ શક્યું નથી. કાવ્યના છેલ્લા ખંડમાં સંજોગિત રતિભાવની સંક્રાન્તિની વચ્ચે, અળસિયાની રુપશી-જુગુપ્સા, સંભવ છે કે, ભાવકચિત્તમાં વ્યવધાન રમે. ‘ભૌમિતિકા’ એટલું પ્રભાવક કે રસપ્રદ નથી. છેલ્લી રચના ‘રાગની પાંચ ને એના કર્તૃત્વ વિશે’ સંપ્રહની એકમાત્ર લાંબી, પંચોતેરેક પંક્તિ સુધી વિસ્તરતી કવિની પ્રયોગ-આકાંક્ષી રચના છે. એમાં લગ્નગીત-ફટાણના, કથનરીતિના એમ વિવિધ લયને કવિએ પ્રયોજ્યા છે; પાંચ આંગળાઓની વિવિધ લીલા આલેખી ને, ‘ધનિપૂર્ણ’ પ્રતીકાત્મકતા ઉપસાવવા ધારી છે પણ કોઈ સશક્ત સર્જકર્મ પ્રયુક્ત ઘઈ શક્યું ન હોવાથી – કેટલાક તૂટકછૂટક શબ્દ / પંક્તિ સંદર્ભોને વાદ કરતાં – રચના કેવળ લંબાતી – વિખેરાતી રહી છે.

“ – અને ભૌમિતિકા’ની રચનાઓમાંથી પસાર થતાં કવિની સંવેદનશીલતા ને પ્રયોગશીલતા બંને રસપ્રદ તો રહે જ છે, એક દાયકા જેટલી સર્જનસક્રિયતામાં

પણ ધણું જોણું ગણાય એટલું જ લખ્યું છે પણ સંચેતનાનાં તેમજ રચનાનાં વિવિધ બિંદુઓને નાણી જોવાના પ્રયોગ એ કરતા રહ્યા છે - કવિકર્મને પ્રયોગતા રહ્યા છે જ નોંધપાત્ર છે. (એમણે યોગ્ય સુલક-સુરેષ્ઠ હોયદ કાવ્યો રચ્યાં હોવાનું સ્મરણ પણ છે. સંગ્રહમાં એકપણ હોદ્દાસ્મના નથી એવું આશ્ચર્ય થાય છે). એમની આ પ્રયોગકાંક્ષા બહુ જોષી જગાએ સફળ રહી છે એ જુદી વાત છે. જોકે એમણે જે ઉત્તમ છે એ ગીતોમાં જ છે, કવિની મુક્ત એનાથી બંધાયેલી છે, અને એ મુક્ત જરૂર આકર્ષક છે.

—રમણ સોની

૩

[પ્રાધાન્ય : જયદેવ શુક્લ, અંશભોલિ મહારાજ, અમદાવાદ, ૧૯૮૮ પૃષ્ઠ ૬૧ મૂલ્ય ૧૦] આઠમા-નવમા કાષ્ઠાનો એક મહત્વનો કાવ્ય-અવાજ જયદેવ શુક્લની રચનાઓમાં સંલગ્ન છે. સંવેદનનાં જોડણી, સૌંદર્ય અને સામર્થ્ય પ્રગટાવતી કલ્પનયોજના અને ભાવવિશ્વને અનેક કલામાધ્યમોથી રૂપ આપવાની શક્તિ જયદેવ શુક્લની કવિતાના ભાવન હરમ્યાન અનુભવી યશાય છે.

કવિનો આ જગત સાથે કોઈ ઝખડો નથી જ. હા, એને વિશેષ હોય તો પોતાની આગળના કવિઓ ને રીતે હાથ ફરી રચા હોય છે તેની સાથે છે અને પોતાની જ આગલી રચનાઓ જોડે છે. કવિતામાં ચિંતાને વિષય પૂર્વજોની તથા પોતાની કવિતાની અસરમાંથી કઈ રીતે મુક્તિ પામવી એનો છે. આ મારે કવિએ પરંપરા અને પોતાના સમયની કાવ્યપદ્ધતિથી સતત સાવચેત રહી રચના કરવાની છે. તેને મહેલું ને ‘ભવન’ છે, ને ‘જગત’ તથા ને ‘લાપા’ છે તેમાં જ રહી નાની-મોટી રમત ક્યાં કરવાનું છે. આ મારે જ કવિ અનેક કાવ્યાત્મક પ્રયુક્તિઓ પોતાની રચનામાં ખપમાં લે છે. અભિપ્રાયિતની અનેક મુદ્દાઓ જ તેની સંવેદનાનાં અનેક પરિમાણો પ્રગટાવી શકે.

પ્રકૃતિ, રતિ, સંગીત, ચિત્રકળા, દ્રિષ્ટ, સ્વનો છતિભસ અને વર્તમાન વચ્ચેનાં તાણુ-આ કારણે અનુભવાતાં વ્યાકુળતા, વલવલાટ, વેદના, એકલતા અને છિન્નતા એ જયદેવ શુક્લની કવિતાના વિષયો છે તથા તેને રૂપ આપતી સદૃશ કલ્પન પ્રતીકયોજના, સ્વરૂપ-વાસ્તવની સીમાઓમાં આવ-જા કરતી તત્ત્વમ તથા બોધ-ચાલની પદાવલિ, ઇન્દ્રિયસંતપ્તકતા, ઇન્દ્રિયવ્યત્થવ, દ્રિષ્ટ, કલા તથા સંગીતમાં પ્રયોજાતી પ્રયુક્તિઓ અથવા ચળકલા અને અન્ય લલિતકલાની ભાષાને સાથે

એવડ

સાથે મૂઢી, તેમાંથી જન્મતાં સાદૃશ્ય, વિરોધ, સંગતિ અને અસંગતિ-આવધાનો એમની મોટાભાગની રચનાઓમાં કલાત્મક વિનિયોગ થયો છે. 'કેટલીક કૃતિઓ પ્રકૃતિ અને ચિત્તના અલગ અલગ મથોની અભિવ્યંજકતા પ્રગટાવે છે. આખરે તો કવિતામાં ભાષા જ - બોલે છે અને અસ્તિત્વનાં સ્પર્શક પરિભ્રાણો પ્રગટાવતી બધ છે.

રતિવિષયક સંવેદન આ ક્ષત્રહની મોટાભાગની રચનાઓમાં એક કે બીજા સ્વરૂપે સતત આપણું ધ્યાન ખેંચે છે. 'ભેજલ અંધકારમાં...' કાવ્યમાં એક બાજુથી મંદિરનું વાતાવરણ હિપસે છે તો સાથે સાથે યૌનવિષયક પ્રતીકો નવેા 'ભાવસંદર્ભ' જન્માવે છે. પ્રકૃતિ, મંદિરનું ગભાંચું અને નન્દી, ઉદીપન રૂપે આવડું વરસાદનું મહિમ્નસ્તોત્ર આ વાતાવરણની સ્થૂળતાને ઓગાળી નાખી રતિવિષયક સંવેદનની વ્યંજના પ્રગટાવવામાં મદદરૂપ થાય છે. તાંબાનાં નાગને /કચકતો/કૂસી ની ગંધવાળો/ભેજલ અંધકાર/ અંતે આગ્રિયા' રેલાવે છે. શિવ-મંદિરના વાતાવરણની સાથે જ ઉક્તિભંગીથી રચાતું આવડું આદિમ આવેગનું વાતાવરણ કાવ્યને કલાત્મકતા આપે છે. અન્ય કાવ્યોમાં કવિએ રતિભાવની નૃપિત-અનૃપિતાનાં આનંદ વિક્ષણતાનાં ચિત્રો કલ્પતની લીલાથી હિપબધ્યાં છે. રતિભાવને પ્રકૃતિ, સંગીત તથા રંગના અલગ અલગ બિન્દુઓથી કવિ નિરૂપે છે. અત્યંત રતિની વિક્ષણતા 'પીસોટો' કાવ્યમાં ભેઈ શકાય છે.

અન્દનું લોહીમાં ઉછળવું

ધૂધવવું

દોડવું ઘોડાની જેમ

કમળભીના ને કાચલધેરા માર્ગો પર

પરન્દુ અંત સુધી, તૃપ્તિ સુધી અન્દની આ ત્રિતિ ભેવા સળતી નથી - કારણ કે-દીવાલો પર આંખો અણનત્ કરતી ધબકે છે, લોહીમાં ઢાલનગારાં ત્રાંસાં સળજે છે, ઉછળે છે, ફુટકારે છે, ફૂંકારે છે-આવી ઉત્કટ રતિનો અવસ્થાનું પરિણામ અનૃપિતામાં આવે છે.

ભેરથી પીસોટ

એ કાણે જ

વરાળ વરાળ થઈ બધ

પીસોટો...

આ રચનામાં આવતાં પ્રકૃતિનાં ચિત્રો ઉદીપનો રૂપે આવે છે જેથી વ્યંજનાને વિસ્તરવાનો અવકાશ રહે, ખીઝું મોટાભાગની રતિવિષયક રચનાઓમાં

પણ ઘણું એણું તથા એટલું જ ઘણું છે પણ સંવેદનાનાં તેમજ રચનાનાં વિવિધ ચિંતુઓને તાણી લેવાના પ્રયત્ન એ કરતા રહ્યા છે - ઇતિહાસને પ્રયોજતા રહ્યા છે એ નોંધપાત્ર છે. (એમણે થોડાંક સુધક-સુરેખ હંદેવદ મંદીરમાં હોવાનું સ્મરણ પણ છે. સંમહર્ગ એકપણ હંદરચના નથી એનું આશ્ચર્ય થાય છે ।), એમની આ પ્રયોજાકાંક્ષા જુદી એણી જગ્યાએ સ્થાન રહી છે એ જુદી વાત છે. એકે એમનું ને ઉત્તમ છે એ ખીલામાં જ છે, કવિની પ્રજા એનાથી બંધાયેલી છે, અને એ મુદ્દા જરૂર આકર્ષક છે.

—જમણ શાહી

૭

[આશ્ચર્ય : જમણે શુકલ, સંસ્કૃતિ પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૧૯૮૮ પૃષ્ઠ ૬૧ મુદ્રણ ૧૦] આશ્ચર્ય-અવમા હાથકાને એક મહત્વનો કાવ્ય-અવાજ જમણે શુકલની રચનાઓમાં સંભળાય છે. સંવેદનાનાં છંદો, સોંદર અને સામર્થ્ય પ્રકટાવતી કલ્પનયોજના અને ભાવવિશ્વને અનેક રસાપાત્રોથી રૂપ આપવાની શક્તિ જમણે શુકલની કવિતાના ભાવન દરમ્યાન અનુભવી રહ્યા છે.

કવિતો આ જગત સાથે કોઈ ઝપડે નથી જ. હા, એને વિરોધ હોય તે પોતાની આત્મજ્ઞતા કવિએ ને રીતે કામ કરી રહ્યા હોય છે તેની સાથે છે અને પોતાની જ આત્મજ્ઞતા રચનાઓ એકે છે. કવિતામાં ચિંતાને વિષય પૂર્વજોની તથા પોતાની કવિતાની અસરમાંથી કઈ રીતે મુક્તિ પામવી એને છે, આ મટે કવિએ પરંપરા અને પોતાના સમયની કાવ્યશૈલીથી સતત સાવચેત રહી રચના કરવાની છે. તેને મળેલું ને 'જમણ' છે, ને 'જમણ' છે તથા ને 'ભાષા' છે તેમાં જ રહી નાની-મોટી રમત કંઈ કરવાનું છે. આ મટે જ કવિ અનેક કાવ્ય-રસ પ્રયુક્તિઓ પોતાની રચનામાં ખપમાં લે છે. અભિવ્યક્તિની અનેક મુદ્દાઓ જ તેની સંવેદનાનાં અનેક પરિચયો પ્રગટાવી શકે.

મૃતિ, રતિ, સંગીત, ચિત્રકળા, દ્વિધ, સ્વનો ઇતિહાસ અને વર્તમાન વચ્ચેની તાણ-આ કારણે અનુભવાતાં વ્યાકુળતા, વલ્લવલાટ, વેદના, એકલતા અને ઊન્નતા એ જમણે શુકલની કવિતાના વિષયો છે તથા તેને રૂપ આપતી સ્થિત કલ્પન-પ્રતીકયોજના, સ્વરૂપ-વાસ્તવની સીમાઓમાં આવ-આ કરતી વતસમ તથા મોહ-ચાલની પદાવલિ, ઇન્દ્રિયસંતર્પકતા, ઇન્દ્રિયઆત્મક, દ્વિધ, કલા તથા સંગીતમાં પ્રયોજાતિ પ્રયુક્તિઓ અથવા શબ્દકલા અને અન્ય લલિતકલાની ભાષાને સાથે

સાથે મૂકી, તેમાંથી જન્મતાં સાદૃશ્ય, વિરોધ, સંગતિ અને અસંગતિ-આ
વધાને! એમની મોટાભાગની રચનાઓમાં કલાત્મક વિનિયોગ થયો છે. 'કટલીક
પ્રકૃતિઓ પ્રકૃતિ અને ચિત્તાના અલગ અલગ મયોની અસિંચાંજકતા પ્રગટાવે
છે. આખરે તો કવિતામાં ભાષા જ યોલે છે અને અસ્તિત્વનાં અનેક
પરિમાણો પ્રગટાવવી જાય છે.

રતિવિષયક સંવેદન આ સંગ્રહની મોટાભાગની રચનાઓમાં એક કે બીજા
સ્વરૂપે સતત આપતું ધ્યાન જોડે છે. 'બિજલ અધકારમાં...' કાવ્યમાં એક
ખાજુથી મંદિરનું વાતાવરણ બિપ્રે છે તો સાથે સાથે ચૌનવિષયક પ્રતીકો નવે.
ભાવસંદર્ભ જન્માવે છે. પ્રકૃતિ, મંદિરનું ગર્ભગૃહ અને નન્દી, ઉદીપત રૂપે
આવતું વરસાદનું મહિમ્નસ્તોત્ર આ વાતાવરણની સ્થૂળતાને યોગાળી નાખી
રતિવિષયક સંવેદનની વ્યંજના પ્રગટાવવામાં મદદરૂપ થાય છે. તાંબાના નાગને
/કચડતો/કૂલો ની ગંધવાળા બિજલ અધકાર/ અંતે આગ્રિયા રેલાવે છે. શિવ-
મંદિરના વાતાવરણની સાથે જ ઉક્તિભંગીથી રચાતું આવતું આદિમ આવે-
ગતું વાતાવરણ કાવ્યને કલાત્મકતા આપે છે. અન્ય કાવ્યોમાં કવિએ રતિભાવની
તુપ્તિ-અતુપ્તિનાં આનંદ વિશ્વગતાનાં ચિત્રો દર્શનની લીલાથી ઉપજાવ્યાં છે.
રતિભાવને પ્રકૃતિ, સંગીત તથા રંગના અલગ અલગ બિન્દુઓથી કવિ નિરૂપે
છે. અતુપ્ત રતિની વિકળતા 'પીસોટો' કાવ્યમાં જોઈ શકાય છે.

અન્દરનું લોહીમાં ઉછળવું

ધૂધવતું

દોડવું ઘોડાની જેમ

કમળભીના ને દોલસલેરા માર્ગે પર

પરન્તુ અંત સુધી, તુપ્તિ સુધી અંદરની આ તતિ જોવા મળતી નથી - કારણ
કે-દીવાલો પર આંખો ખણનૂ કરતી ધબકે છે, લોહીમાં ઢોલનગારાં ત્રાંસાં
સળજે છે, ઉછળે છે, ફુટકારે છે, ફૂંકાડે છે-આવી ઉત્કટ રતિની અવસ્થાનું
પરિણામ અતુપ્તિમાં આવે છે.

જેરથી પીસોટો.

જે કાણે જ

વરાળ વરાળ થઈ જાય

પીસોટો...

આ રચનામાં આવતાં પ્રકૃતિનાં ચિત્રો ઉદીપનો રૂપે આવે ■ જેથી વ્યંજ-
નાને વિસ્તરવાનો અવકાશ રહે, ખીજું મોટાભાગની રતિવિષયક રચનાઓમાં

સાથે મૂકી, તેમાંથી જન્મતાં સાદસ્ય, વિરોધ, સંગતિ અને અસંગતિ-આવધાનો એમની મોટાભાગની રચનાઓમાં કલાત્મક વિનિયોગ થયો છે. 'હૃદયીક પ્રકૃતિઓ પ્રકૃતિ અને ચિત્તના અલગ અલગ સમયોની અભિવ્યંજકતા પ્રગટાવે છે. આખરે તો કવિતામાં ભાષા જ બોલે છે અને અસ્તિત્વનાં અનેક પરિમાણો પ્રગટાવતી બચે છે.

રતિવિષયક સંવેદન આ સંગ્રહની મોટાભાગની રચનાઓમાં એક જે ખીબ-સ્વરૂપે સતત આપણું ધ્યાન ખેંચે છે. 'ભિજ્જ અન્ધકારમાં...' કાવ્યમાં એક પાત્રુથી મંદિરનું વાતાવરણ ઊપસે છે તો સાથે સાથે ચૌનવિષયક પ્રતીકો નવો 'ભાવસંદર્ભ' જન્માવે છે. પ્રકૃતિ, મંદિરનું ગર્ભગૃહ અને નન્દી, ઉદ્દીપન રૂપે આવડું વરસાદનું મહિમ્નસ્તોત્ર આ વાતાવરણની સ્થૂળતાને ઓગાળી નાખી રતિવિષયક સંવેદનની વ્યંજના પ્રગટાવવામાં મદદરૂપ થાય છે. તાંબાના નાગને /કચડતો/ફૂંસો ની ગંધવાળો ભિજ્જ અન્ધકાર/ અંતે આગિયા રેલાવે છે. શિવ-મંદિરના વાતાવરણની સાથે જ ઉક્તિભંગીથી રચાવું આવડું આદિમ આવે-ગડું વાતાવરણ કાવ્યને કલાત્મકતા આપે છે. અન્ય કાવ્યોમાં કવિએ રતિભાવની તુષિત-અતુષિતાનાં આનંદ વિક્ષેપતાનાં ચિત્રો કલ્પનની લીલાથી ઉપજાવ્યાં છે. રતિભાવને પ્રકૃતિ, સંગીત તથા રંગના અલગ અલગ બિન્દુઓથી કવિ નિરૂપે છે. અતુષ્ટ રતિની વિક્ષેપતા 'પીસોટો' કાવ્યમાં જોઈ શકાય છે.

અન્દરું લોહીમાં ઉછળવું

ધૂધવનું

ઢોડવું ઘોડાની જમ

કમળલીના ને કાચલધેરા માર્ગો પર

પરન્તુ અંત સુધી, તુષિ સુધી અન્દરની આ તિતિ ભેરા મળતી નથી - કારણ કે-દીવાલો પર આંખો ખણનૂ કરતી ધબકે છે, લોહીમાં ઢોલનગારાં ત્રાસાં સળગે છે, ઉછળે છે, ફૂટકારે છે, ફૂંકાડે છે-આવી ઉત્કટ રતિની અવસ્થાનું પરિણામ અતુષિતામાં આવે છે.

ભેરથી પીસોટો

એ કણે જ

વરાળ વરાળ થઈ બચ

પીસોટો...

આ રચનામાં આવતાં પ્રકૃતિનાં ચિત્રો ઉદ્દીપનો રૂપે આવે છે જેથી વ્યંજનાને વિસ્તરવાનો અવકાશ રહે, ખીબું મોટાભાગની રતિવિષયક રચનાઓમાં

પણ પછું જોણું ગણ્યાં એટલું જ લખ્યું છે પણ સંચિતનાનાં તેમજ રચનાનાં વિવિધ ગિંદુઓને નાણું બેવાના પ્રયોગ એ કરતા રહ્યા છે - કવિકર્મને પ્રયોગતા રહ્યા છે એ નોંધપાત્ર છે. (એમણે ધોડાંક સુધક-સુરેણ હંમેશ્વર કાવ્યો રચ્યાં હોવાનું સ્મરણુ પણ છે. સંગ્રહમાં એકપણ હંદરચના નથી એનું આશ્ચર્ય થાય છે !). એમની આ પ્રયોગાકાંક્ષા બહુ ઓછી જગ્યાએ સફળ રહી છે એ જુદી વાત છે. જોકે એમનું નોંધપાત્ર છે એ ગીતોમાં જ છે, કવિની મુદ્દા એનાયી બધાપેલી છે. અને એ મુદ્દા જરૂર આપેલ છે.

—રમણુ સોની

૩

[આશય : જ્યોતેય શુક્લ, ચંદ્રમોલિ પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૧૯૮૮ પૃષ્ઠ ૬૬-૬૭-૬૮] આકાશ-નવમા દાયકાનો એક મહત્વનો કાવ્ય-અવાજ જ્યોતેય શુક્લની રચનાઓમાં સંભળાય છે. સંવેદનનાં જિંડાણ, સૌંદર્ય અને સામર્થ્ય પ્રવહાવતી કલ્પનપોજના અને સાવચિત્તને અનેક કલામધ્યમેયી રૂપ આપવાની શક્તિ જ્યોતેય શુક્લની કવિતાના લક્ષણ હરચ્યાન અનુભવી સકાય છે.

કવિની આ જગત સાથે કોઈ ઝબકે નથી જ. હા, એને વિરોધ હોય તો પોતાની આગળના કવિઓ ને રીતે કામ કરી તથા હોય તો તેની સાથે છે અને પોતાની જ આગલી રચનાઓ કોરે છે. કવિતામાં ચિંતાને વિષય પૂર્વેનોની તથા પોતાની કવિતાની અસરમાંથી કઈ રીતે મુક્તિ પામવી એને છે. આ માટે કવિએ પરંપરા અને પોતાના સમયની કાવ્યપદ્ધતિથી સતત સાવચેત રહી રચના કરવાની છે. તેને મળેલું ને 'જીવન' છે, ને 'જગત' છે તથા ને 'લાવા' છે તેમાં જ રહી નાની-મોટી રમત કર્યાં કરવાઈ છે. આ માટે જ કવિ અનેક કાવ્યપ્રકાર પ્રયુક્તિઓ પોતાની રચનામાં ખપમાં લે છે. અભિવ્યક્તિની અનેક મુદ્દાઓ જ તેની સંવેદનનાં અનેક પરિમાણો પ્રગટાવી શકે.

પ્રકૃતિ, રતિ, સંગીત, ચિત્રકલા, ફિલ્મ, સ્વનો, ઇતિહાસ અને વર્તમાન વચ્ચેની નજર-આશરે અનુભવતાં વ્યાકુળતા, વહવહાટ, વેદના, એકલતા અને ઇન્દ્રિય એ જ્યોતેય શુક્લની કવિતાના વિષયો છે તથા તેને રૂપ આપતી સદૃશ કલ્પન-પ્રતીકપોજના, સ્વરૂપ-વાસ્તાવ્યની સીમાઓમાં આવ-જા કરતી તત્સમ તથા બોધ-વાહની પદ્ધતિ, ઇન્દ્રિયસ્પર્શકતા, ઇન્દ્રિયવ્યવસ્થા, ફિલ્મ, કલા તથા સંગીતમાં પ્રયોજાતી પ્રયુક્તિઓ અથવા શબ્દકલા અને અન્ય લલિતકલાની ભાવાને સાથે

એવડ

સાથે મૂકી, તેમાંથી જન્મતાં સાદૃશ્ય, વિરોધ, સંગતિ અને અસંગતિ-આ
વધાનો એમની મોટાભાગની રચનાઓમાં કલાત્મક વિનિયોગ થયો છે. 'કટલીક
પ્રકૃતિ'એ પ્રકૃતિ અને ચિત્તના અલગ અલગ સમયોની અભિવ્યંજકતા પ્રગટાવે
છે. આખરે તો કવિતામાં ભાષા જ ખોલે છે અને અસ્તિત્વનાં અનેક
પરિમાણો પ્રગટાવતી બધ છે.

રતિવિષયક સંવેદન આ સંગ્રહની મોટાભાગની રચનાઓમાં એક ટે બીજા
સ્વરૂપે સતત આપણું ધ્યાન ખેંચે છે. 'ભેજલ અન્ધકારમાં...' કાવ્યમાં એક
બાળુથી મંદિરનું વાતાવરણ ઊપસે છે તો સાથે સાથે ચૌનવિષયક પ્રતીકો તથા
ભાવસંદર્ભ જન્માવે છે. પ્રકૃતિ, મંદિરનું મલગૃહ અને નન્દી, ઉદ્દીપન રૂપે
આવૃત્તું વરસાદનું મહિમ્નસ્તોત્ર આ વાતાવરણની સ્થૂળતાને ઓગાળી નાખી
રતિવિષયક સંવેદનની વ્યંજના પ્રગટાવવામાં મદદરૂપ થાય છે. તાંબાના નાશને
/કચડતો/ફેલો ની ગંધવાળો/ભેજલ અન્ધકાર/ અંતે આગિયા' રસાવે છે. શિવ-
મંદિરના વાતાવરણની સાથે જ ઉક્તિભંગીથી રચાતું આવૃત્તું આદિમ આવે-
ગતું વાતાવરણ કાવ્યને કલાત્મકતા આપે છે. અન્ય કાવ્યોમાં કવિએ રતિભાવની
તુરિત-અતુરિતનાં આનંદ વિકળતાનાં ચિત્રો કલ્પનની લીલાથી ઉપજાવ્યાં છે.
રતિભાવને પ્રકૃતિ, સંગીત તથા રંગના અલગ અલગ બિન્દુઓથી કવિ નિરૂપે
છે. અતુર રતિની વિકળતા 'પીસોટો' કાવ્યમાં ભેઈ શકાય છે.

ચન્દ્રનું લોહીમાં ઉછળવું

ધૂધવવું

દોડવું ઘોડાની જેમ

કમળભીના ને કાચલવેરા માર્ગો પર

પરન્તુ અંત સુધી, તુષ્ટિ સુધી ચન્દ્રની આ ગતિ જોવા મળતી નથી - કારણ
કેન્દીવાલો પર આંખો ખુલ્લું કરતી ધબકે છે, લોહીમાં દોલનપ્રારંભ ત્રાસાં
સળગે છે, ઉછળે છે, ફૂટકારે છે, ફૂંકાડે છે-આવી ઉત્કટ રતિની અવસ્થાનું
પરિણામ અતુરિતમાં આવે છે.

જેરથી પીસોટો

એ કાણે જ

વરાળ વરાળ થઈ બંધ

પીસોટો...

આ રચનામાં આવતાં પ્રકૃતિનાં ચિત્રો ઉદ્દીપનો રૂપે આવે છે જોઈ વ્યંજ-
નાને વિસ્તરવાનો અવકાશ રહે, બીજું મોટાભાગની રતિવિષયક રચનાઓમાં

પણ ધણું ઓછું વણાવ એટલું જ લખ્યું છે પણ સંચિતનાનાં તેમજ રચનાનાં વિવિધ બિંદુઓને નાણી ભેળાના પ્રયોગ એ કરતા રહ્યા છે - કવિકર્મને પ્રયોગતા રહ્યા છે એ નેપિયાત છે. (એમણે થોડાંક સુધક-સુરેષ હંદેબદ્ધ કાવ્યો રચ્યાં હોવાનું સ્મરણ પણ છે. સંમતમાં એકપણ હંદરચના નથી એનું આશ્ચર્ય વામ છે ।). એમની આ પ્રયોગકાંક્ષા બહુ ઓછી જગ્યાએ સફળ રહી છે એ જુદી વાત છે. જોડે એમનું ને સ્વતંત્ર છે એ ચીતોમાં જ છે, કવિની મુલ એનાથી બંધાયેલી છે, અને એ મુદ્દા જરૂર આપડે છે.

—વમણ સોની

૩

[આશ્ચર્ય : જગદેવ શુક્લ, અંદોલિત પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૧૯૮૮ પૃષ્ઠ ૬૬ મૂલ્ય ૧૦] આકાશ-નવમા કાવ્યકાને એક મહારવનો કાવ્ય-અવાજ જગદેવ શુક્લની રચનાઓમાં સંલગ્ન છે. સંવેદનનાં બિંદાણ, હોંદવ અને સામર્થ્ય પ્રગટાવતી કલ્પનપ્રેરણા અને કાવ્યવિશ્વને અનેક કલ્યાણપ્રેરણાથી રૂપ આપવાની શક્તિ જગદેવ શુક્લની કવિતાના કાવ્યન દરમ્યાન અનુભવી રાક્ષસ છે.

કવિનો આ જગત સાથે ઘોઈ અપડે તથી જ. હા, એને વિરોધ હોય તે પોતાની આગળના કવિઓ ને રીતે કામ કરી વધા હોય છે તેની સાથે છે અને પોતાની જ આગલી રચનાઓ ભેડે છે. કવિતામાં ચિંતાનો વિષય પૂર્વભેતી તથા પોતાની કવિતાની અસરમાંથી ઘઈ રીતે મુક્તિ પામવી એના છે. આ માટે કવિએ પરંપરા અને પોતાના સમયની કાવ્યમંત્રવલિથી સતત સાવચેત રહી રચના કરવાની છે. તેને મળેલું ને 'જીવન' છે, ને 'જગત' છે તથા ને 'ભાષા' છે તેમાં જ રહી નાની-મોટી રજત કર્યાં કરવાનું છે. આ માટે જ કવિ અનેક કાવ્યશ્રમક પ્રયુક્તિઓ પોતાની રચનામાં અપડાં લે છે. અભિવ્યક્તિની અનેક સ્ત્રાઓ જ તેની સંવેદનાનાં અનેક પરિચયો પ્રગટાવી રહ્યા.

પ્રકૃતિ, રીતિ, સંજીવ, મિત્રકળા, ફિલ્મ, સ્વનો, ઇતિહાસ અને વર્તમાન વગેરેની તાણ-આ કારણે અનુભવતાં વ્યક્તિતા, વલણસાટ, વેદના, એકસતા અને ઊન્નતા એ જગદેવ શુક્લની કવિતાના વિષયો છે તથા તેને રૂપ આપતી સઘન કલ્પન-પ્રતીકપ્રેરણા, સ્વરૂપ-વાસ્તવની સીમાઓમાં આવ-આ કરતી તત્ત્વમ તથા ભેદ-આલસી પદાવલિ, ઇન્દ્રિયસંતર્પકતા, ઇન્દ્રિયવ્યવસ્થા, ફિલ્મ, કલા તથા સંજીવમાં પ્રયોજાતિ પ્રયુક્તિઓ અથવા સુબદ્ધતા અને અન્ય લલિતકલાની કાવ્યને સાથે

સાથે મૂકી, તેમાંથી જન્મતાં સાદૃશ્ય, વિરોધ, સંગતિ અને અસંગતિ-આવધાનો એમની મોટાભાગની રચનાઓમાં કલાત્મક વિનિયોગ થયો છે. કેટલીક કૃતિઓ પ્રકૃતિ અને ચિત્તના અલગ અલગ સમયોની અસિદ્ધિ-જકતા પ્રગટાવે છે. આખરે તો કવિતામાં ભાષા જ મોલે છે અને અસ્તિત્વનાં અનેક પરિમાણો પ્રગટાવતી બને છે.

રતિવિષયક સંવેદન આ સંગ્રહની મોટાભાગની રચનાઓમાં એક કે બીજા રુપરે સતત આપણું ધ્યાન ખેંચે છે. 'ભેજલ અન્ધકારમાં...' કાવ્યમાં એક બાળુથી મંદિરનું વાતાવરણ જાપસે છે તો સાથે સાથે યૌનવિષયક પ્રતીકો નવે-ભાવસંદર્ભ જન્માવે છે. પ્રકૃતિ, મંદિરનું મહાગૃહ અને નન્દી, ઉદ્દીપન રૂપે આવૃત્ત વરસાદનું મહિમ્નસ્વોત્તર આ વાતાવરણની સ્થૂળતાને ઓગાળી નાખી રતિવિષયક સંવેદનની વ્યંજના પ્રગટાવવામાં મદદરૂપ થાય છે. તાંબાના નાગને /કચડતો/દૂધો ની ગંધવાળો/ભેજલ અંધકાર/ અંતે આગિયા રેલાવે છે. શિવ-મંદિરના વાતાવરણની સાથે જ ઉક્તિભંગીથી રચાતું આવૃત્ત આદિમ આવે-ગતું વાતાવરણ કાવ્યને કલાત્મકતા આપે છે. અન્ય કાવ્યોમાં કવિએ રતિભાવની તુષિત-અતુષિતાનાં આનંદ વિકળતાનાં ચિત્રો કલ્પનની લીલાથી ઉપજાવ્યાં છે. રતિભાવને પ્રકૃતિ, સંગીત તથા રંગના અલગ અલગ બિન્દુઓથી કવિ નિરૂપે છે. અત્યંત રતિની વિકળતા 'પીસોટો' કાવ્યમાં ભેઈ શકાય છે.

અન્દરનું લોહીમાં ઉછળવું

ધૂધવવું

ઢોડવું લોહીની જમ

કમળબીના ને કાવલવેરા માર્ગો પર

પરન્તુ અંત સુધી, તુષિ સુધી અંદરની આ ગતિ ભેરા મળતી નથી - કારણ કે-દીવાલો પર આંખો ખણતવું કરતી ધબકે છે, લોહીમાં ઢોલનગારાં ત્રાસાં સળજે છે, ઉછળે છે, કુતકારે છે, રૂંકાડે છે-આવી ભિતકટ રતિની અવસ્થાનું પરિણામ અતુષિતામાં આવે છે.

ભેરથી પીસોટો

એ કાણે જ

વરાળ વરાળ થઈ બાય

પીસોટો...

આ રચનામાં આવતાં પ્રકૃતિનાં ચિત્રો ઉદ્દીપનો રૂપે આવે છે જેથી વ્યંજનાને વિસ્તરવાનો અવકાશ રહે, બીજું મોટાભાગની રતિવિષયક રચનાઓમાં

આધ્યાત્મિક જાતની કલ્પના ભાવે કરવાની છે. 'પરાઈ', 'અરણ્ય', 'તામ્રવર્ણ' હવાના અંશો, 'હરિયાનો સ્વાદ', 'કાચલ', 'મહાદેવ ઝાળાયો', 'જલસો' ઇત્યાદિ રચનાઓની ઇન્દ્રિયસંતર્પકતા તથા ઇન્દ્રિયઅત્યંતતા ધ્યાનાર્થ છે. કવિ કોઈ પણ રચનામાં સ્થૂળતામાં સરી પડતા નથી. ભાષાયોજનામાં શરીરના સંવેદનો આદિય આવેશ યોગળી ભાષ છે. અનુભવની અપરોક્ષતા, ત્વરિતતા, ક્ષણમાં અજાણી જવાથી સક્રિય કવિની કલ્પનયોજનાથી સાઠાર થતી આવે છે. પ્રત્યેક સાદનિરૂપણ ઉક્તિભંજિતી અપકારિત ધન આવે છે. કેટલાંક ઉદાહરણો નોંધ્યો.

આથે

તસતસતા ચન્દ્રમાયી

ઉંચોના કુવારા

રેણવ...

(અરણ્ય-૫)

છૂટે

તંજ નદી તીર જનો

ધનુષ પરથી

સનનર...

(ધનુષ પરથી સનનર પ. ૬, ૭)

પાણીમાં

પગ મૂકતાં જ / હરિયો / ચિરાઈ ગયો / ચરૂર (માઝલ-૧૦).

પરંપરાગત ભાષા યોજનાનો સજ્જાત્મક વિનિયોગ કવિની આલેખન શક્તિમાં નોંધ લેવાય છે. સંસ્કૃત પદાવલિની શક્તિને કવિ સંજ્ઞાના બધે નવું પરિમાણ આપે છે. અસ્તિત્વમાં વસ્તુતા સન્દુરતા નવનથી 'જલસો' કાવ્યનો આરંભ થાય છે. સંજીવનાં વાણોનાં આવતાં એક પછી એક નામો વૈનપ્રતીકો રૂપે પ્રવર્તતાં ભાષ છે અને જાતે સ્વત્ર અસ્તિત્વ ને સંવેદના અનુભવે છે તેવી કલાત્મક રચણા રચાય છે.

મારા હાથમાં / જે દ્વંદ્વગણા સિતાર વસે છે / કું સિતારને તમું છું. / / ચૂમું છું / અંગાંજ એક સાથે બણી જીડે છે / આ થાદી શરીરના અવગવે સાથે સીધાં સમીકરણો રચવી નથી, પણ અંતે આ વાણી પોતાની અધ્યોત્તિના પ્રકાશમાં શરીરમાં અનુભવાતી તીવ્રતિ સંવેદનાને મૂર્ત કરે છે. કવિની રચનાના કેન્દ્રમાં આ સૈાન્દ્રિયસંવિધાન મહત્ત્વનું બને છે. અલગ અલગ કલાપ્રધેયોની ભાષાને કવિ ગ્રાથે સાથે મૂકી આપી ભાવવિધની સંકુલતા દર્શાવે છે. સન્દુરમાંથી ફેરવેલ પીલુનો કેસરિયા સ્વર, મેઘધનુષી વાજંટથી ઉભરાતાં,

‘વહાણુ, શાસ્ત્રમંત્રિની રક્તિમ કાયા પર ચિતરાતી કાગડાની બિડાબિડ, પવનમાં ફરફરતો દરિયાનો સ્વાદ, હોડીમાં સળગતા અંધકારને હોલવવા ધૂસ કરતું કુદતું ખંડેર; શેતુરનાં ઝુમરો વચ્ચેથી પસાર થતી દીપચંદી સવાર, રમણીની જમણી જંઘા પર જીવડાની સાથે જ ચડી જતી આંખો, ચમ્પકવર્ણી ટેકરીઓની ટેસરિયા મુગ્ધથી વ્યાકુળ બનેલા દારિકાધીશ, આ કલ્પન-પ્રતીક યોજના કદિની શક્તિનો પરિચય કરાવે છે. આ ઉપરાંત ‘ચાંચમાં રણજીતી પૃથ્વી’ ‘સ્વેતો-પતિષદ’નું ‘વૈશાખ એક’, ‘સાતમી ઋતુ’, ‘ગુલામમોહમ્મદ શેખે ન કરેલું ચિત્ર’, ‘વૈશાખ બે’ ઇત્યાદિ કાવ્યો મહત્વનાં છે. પંચેન્દ્રિયોનાં સ્વર, તાલ, રૂપ, રસ, ગંધ, સ્પર્શ, દૃષ્ટિની ભાષાને કવિનું સંવેદન વિશિષ્ટ પરિમાણ આપે છે. આ બધી રચનાઓમાં મોટેભાગે તત્સમ પદાવલિ પ્રયોગઈ છે, કવિ પોતાને જન્મ-નાળની જેમ વળગેલી સંસ્કૃત પદાવલિમાંથી છૂટવા ‘તાજુ’, ‘કાંટો’, ‘તોફાન’, ‘પણુ, આમ કેમ બનતું હશે?’ ઇત્યાદિ રચનાઓમાં બોલચાલની ભાષા તરફ વળે છે. પણુ એમાં પણુ ક્યાંક તત્સમ પદાવલિ કવિની નજર ચૂકવી પ્રવેશી મઈ છે. જ્યદેવ શુક્લની અન્ય વિશિષ્ટતા એ છે કે તે ક્રિયાપદો તથા રવાનુકારી શબ્દો ‘ચાસેથી ધાણું’ કામ કલાવી શકે છે. બધી જ રચનાઓ કલ્પનઆશ્રિત નથી, પણુ કલ્પનનો ભાર જ્યાં વધારે વરતાય છે ત્યાં કવિની રચનાઓએ સહન પણુ કરતું પડતું છે, તેનો નિર્દેશ જ માત્ર કરીએ.

‘પ્રાથમ્ય’ની મહત્ત્વ બેત્રણ કૃતિઓ વિશે પણુ વાત કરવી અનિવાર્ય છે. અહીં કવિ પોતાની જ રચેલી પરંપરામાંથી મુક્તિ પામવાની મથામણુ કરતા અનુભવાય છે: ‘ગોદારને’ કાવ્યમાં ક્ષિત્તનો ટેકનિકનો સફળ વિનિયોગ છે. ક્ષિત્તમાં જેમ દશ્ય દશ્યને કાપે, ક્યાંક દશ્ય સ્થિર થાય, ક્યાંક ફીઝ આવે, કદ્દ થાય, ફેડઆઉટ થાય એમ ભાષામાં પણુ પ્રતિ, વિરોધ, સમતા, સ્વચ્છતા જેવા મળે છે. આ કાવ્ય આપણી સંસ્કૃતિની ક્ષયિષ્ણુતા ને તેમાં દાચાર બની જીવતા માનવીની વેદનાને ઉત્કટતાથી આલેખે છે. અહીં યોજેલાં પ્રતીકો માનવીની રુઝમનોદશા તથા માનવીની હિંસા ને હવસખોરીને મૂત્ કરે છે. આખા કાવ્યમાં અવાજ ને દશ્યનાં કલ્પનો પણુ ધ્યાન ખેંચે છે. કવિનો ક્યારેક ગંભીર, આક્રોશ વ્યક્ત કરતો, વિડમ્બન રચતો અવાજ આપણે સાંભળી શકીએ છીએ. આખા કાવ્યની રચના દોલાજી ચિત્રને મળતી આવે એ રીતે થઈ છે. ‘તાલકાવ્યો’માં અવાજની સૃષ્ટિ દ્વારા ભાવવિશ્વ રચાય છે. તેમાં આજના માનવીનાં એકલતા, વ્યથા, નિઃસહાયતા અને વેદના ઉત્તમ રીતે મૂત્ થયાં છે. અહીં ભાષારમત પણુ છે તો સાથે સાથે યાંત્રિક રીતે જીવવાની ટેવનો ભોગ

જની ગયેલા માનવીનું સૂચન પણ આ જ ભાષાચોજનાના રચાત્મક ખેતરમાં
અનુભવી શકાય છે. અતે કશુંક જનશેની પ્રતીક્ષા જ સેષ રહે છે.

હું અધર થાએ

રૂપક તાલના ખાલી પર સમ જેવી

ઝાંઝ ઘટનાની

પ્રતીક્ષા કરું છું.

ધર્મીધર 'સમ' પર અવાતું જ નથી છતાં રાત્ર ને તાલ ચાલ્યા જ કરે છે.
આપણે જોયું કે કવિને તત્સમ પદાવલિ જોડે ધરોળો છે તો તેના સંસ્કારમાંથી
મુક્ત થવાની મધ્યમણી પણ છે. આ ભાષા 'સ્વ'ના ઇતિહાસને મૂલ્ય કરે છે.
ને તેમાંથી મુક્તિઝંખના ચિત્તની નરવી વેદનાને પણ રૂપ આપે છે. 'ત્રેલ સૂત્ર'
પોતાના ઇતિહાસ ને તેમાંથી મુક્ત થવા ઝંખતા ચિત્તનું અહિંન સ્તોત્ર
છે. આ રચનામાં સંસ્કાર, પરંપરા સાથે વળગેલું ચિત્ત, નારીના સંબંધ-
સૂત્રથી પ્રાપ્ત થતી જોડણી ને વેદનાની સમૃદ્ધિથી જીવતું મન અને કશાય
જોડે સંબંધ ન બાંધી શકતા ચિત્તની વિવિધજાતી રચાત્મક કિંમતોથી,
રવાનુકારી શબ્દચયનોથી તથા પૌરાણિક સંદર્ભોની કલાત્મક યોજનાથી
આકાર પામ્યાં છે. કવિ પરંપરા, ભાષા તથા વર્તમાન ને ઇતિહાસથી જાણે,
છેદાઈ ગયા છે, આ બધાં સાથેનો વિગ્રહેદ અહીં નિરૂપાયો છે. આ રચનામાં
શીર્ષક તથા જીવનનો પ્રક્રિયાઓ સામસામે છેડે ચાલતાં અનુભવાય છે.

આ રીતે જ્યારેવ શુકલની કવિતા ભાવભાષા સંદર્ભે વિશિષ્ટ કાવ્ય પરિભાષો,
પ્રગટાવે છે. કવિની વિશિષ્ટ સંદર્ભો જ-ભાવતી કલ્પન-પ્રતીક યોજના, ભાષાના
જુદા જુદા મરોઢ પાસેથી કાવ્યત્વ સિદ્ધ કરવાની શક્તિ એમને આકાશ-નવમા
દાયકાના મહત્વના અવાજ રૂપે સ્થાપે છે એ તો કહીશું જ પણ કવિએ
તેવે કલ્પનખસિત રચનાઓથી જીવવાનું, સંસ્કૃત પદાવલિનો મોહનિદામાંથી
પણ જાગવાનું રહેલું.

સપ્ટેમ્બર ૧૪, ૧૯૮૯

—નીતિન મહેતા

(‘નિર્વાણ’- નીતિન મહેતા. ૧૯૮૮. ચંદ્રમૌલિ પ્રકાશન, અમદાવાદ. પૃ. ૮૭.
મૂલ્ય. રૂ. ૧૯/-)

તાજેતરમાં પ્રગટ થયેલા કાવ્યસંગ્રહોમાં સૌથી વધારે સંતપકૃતાનો અનુભવ કરાવતા ‘નિર્વાણ’ની કવિતા આરંભથી જ ભાવજાનું ધ્યાન ખેંચતી રહી હતી. ૧૯૬૬ થી ૧૯૮૬ સુધીના સમયપટ ઉપર વિસ્તરેલી આ કવિતા સંખ્યાની દૃષ્ટિએ સમૃદ્ધ નથી. કવિતા લખ્યા વિના રહેવાય નહીં ત્યારે જ લખાયેલી આ કવિતાએ શરૂઆતના ગાળામાં આસપાસના વાતાવરણમાંથી સ્વાભાવિક રીતે સંસ્કારો ઝીલ્યા હતા, પણ બહુ જલદીથી જો બધાને ખાંખેરીને પોતાની આગવી કેહી દેડારી લીધી હતી. આ રચનાઓ સંપૂર્ણપણે મહાનગરની નીપજ છે. કશું પણ ફેશન દાખલ નથી, એમાં વરવી આધુનિકતા નથી અને ધર કરી ગયેલું રોમેન્ટીસીઝમ પણ નથી. એટલે પ્રકૃતિ, રતિ, બાળપણનાં સંસ્મરણો, ભૂતકાળપરસ્તી બહીં જોવા નહીં મળે, છાંદસ અભિવ્યક્તિને અને ગીતમંત્રલોચનાં સ્વરૂપોને છેટે રાખતી આ કવિતા છઠ્ઠા-સાતમા દાયકાના કવિઓની રચનાઓમાં જોવા મળેલાં દર્શનો, પ્રતીકો, ઇન્દ્રિયવ્યત્યયોથી પણ દૂર રહેવાનું પસંદ કરે છે. આ પસંદગી નીતિન મહેતાએ ખૂબ જ સહાનતાપૂર્વક અને પોતાની અનિવાર્યતા માટે જ કરી છે. આ કવિતામાં મહાનગરી બોલચાલની ભાષાના લય, લહેકા, અભિવ્યક્તિની વિલક્ષણતાઓ, વિચારપત્તાપાની કરામતો પણ જોવા મળશે.

આ કવિતાના કેન્દ્રમાં મહાનગરી વિષાદ અને એમાંથી જન્મતી નિઃસ્વર્ગતા; મુશ્કેલ-સામાન્ય-ક્ષુદ્ર ઘટનાઓ-વિગતો દ્વારા રચાતું આવડતું આપણું રેડિયાળ જીવન, એક કરતાં વધારે કારણે જિજી થયેલી ભાષાની કટોકટી વગેરે છે. પરંતુ આ બચાવહતાને નીતિન મહેતા આપણી સમક્ષ જુદી રીતે આલેખવાનું પસંદ કરે છે. મોટા ભાગની રચનાઓમાં નાટ્યાત્મક કથનાત્મકતાનું તત્ત્વ યોગ્ય છે. પણ આનો કોઈ શ્રોતા નથી, કવિ જ વક્તા અને કવિ જ શ્રોતા છે અને આમ વક્તા-શ્રોતા વચ્ચે ચાલ્યા કરતો સંવાદ નિઃસ્વર્ગતાને દઢ કરે છે; સાથે જ હળવાશથી રજૂ થતી આ લયાવહતા કરુણને વિશેષ લેરા બનાવે છે. આ રચનાઓમાં પુનરાવર્તિત થતા દર્પણ અને દરિયા-નિકટતા અને દૂરતાને સૂચવતા, અલ્પ અને ભૂમાની વાત કરતા-કવિ ચેતનામાં એવા રસાઈ ગયા છે

કે કવિ દરિયો, કપાંછુને અલગ પાડી શકતા નથી. આને કારણે આ રચનાઓ કૃતક નથી એની પણ પ્રતીતિ થાય છે.

આ સંગ્રહની પ્રસ્તાવનારૂપ, બીજી રચનાઓના વિષય-સામગ્રીના જોડણી, લઘુકતા નહીં પણ તેનો આસ્વાસ સ્વીકારવો, 'એક પત્ર' કાવ્ય વિષયની અસંખ્યતાને અને કવિના મોનને શબ્દસ્થ નહીં કરી શકવાની અસહાયતાને મૂલ્ય કરવા માટે છે. 'પ્રગ્લુ વિનાની મચરી'ના કલ્પનને બદલે આવડતું કાવ્યી કાનું કલ્પન મુખે મહાનગરના ચંચળતા અને કૃતસ્થતાને સારી રીતે મૂલ્ય કરી આપે છે. આ રચનામાંથી જ 'ટ્રેન' કાવ્યગુચ્છ અને 'દરિયો' ગુચ્છ પ્રગટે છે. '૧૮-૭ની લોકલ' કે 'ચર્ચિત્રી લોકલમાંથી આવે જુદું' વાતાવરણ પ્રગટાવતા ટ્રેન વિશેનાં કાવ્યો સામાન્યતા, ગરબીયા લાપાતા મરોડોને તો વાચા આપે જ છે. પણ એક બાજુ 'તું' અને ટ્રેન ઘણી વાર તો સાથે જ યાદ આવે છે' દ્વારા પ્રેમની વિડંબના અને 'ત્યાં સ્મૃતિ નથી ત્યાં સુખદુઃખ નથી/તે સત્યતું બીજું' નામ ટ્રેન છે' દ્વારા તત્ત્વચિંતનની વિડંબના કાંઈ બહાની સલામત ગણતરી વિના જ થાય છે. 'એક પત્ર'ની આ ઉદ્ધિત 'પણ પૂછીશ તો કહીશ ટ્રેન બની આવ-જા કરું' છું' અહીંથી ત્યાં'તું' રૂપાંતર બાજીથી 'હાડકાં/જોમાંથી/ એક ટ્રેન અડધી રાતે/પસાર થઈ જાય છે.' માં થાય છે. મુખર્થવાસીઓને મન લગત, બઢાલી, જન્મ, મરણ, નોકરી જેવા પ્રશ્નો જીવનમરણનાં નહીં પણ ટ્રેનમાં જગ્યાનો પ્રશ્ન પણ આકરે એટલે લોકોમાં લખલખાની જેમ પસાર થતો સફરેવ કે જગ્યા મેળવવા ચલનારને જાગૃત પૂછું જરા થ આવતું ક હાથતા નથી.

'પ્રગ્લુ વિષયની કવિતા' ગુચ્છમાં ત્રીસીના ગાળામાં લખાયેલી બજારની માખી, એક મૂસાધેલા ચોટલાને, ઉકરમે કોપી રચનાઓની ગ્રામ વિડંબના નથી, માત્ર અગરાધિયાવેડા નથી; પણ એથી વિશેષ કશુંક છે. પુરોગામી કવિતાના પ્રભાવમાંથી મુક્ત થવું હોય તો પણ ઘઈ શકાતું નથી એ વાતનો સ્ફુર્જ સ્વીકાર આ રીતે કરવામાં આવ્યો છે : 'ધરે આવીને ભેડે' છું' તો/અંગૂઠામાં લોહી જમા મૂકું' એની પાનીમાં આંખની ડાળી ફટી નીકળી છે.' 'ઉકરમે' રચના ચોખલિયા લોકોને આધાત આપે પણ આ બધું જ કુત્સિત આપજીને ઘેરી વળેલું છે-એને મોંમાં નાખવું પડે-એ વડે જ 'ચિંતનમાં સો'કપ'લોક' અમંગલાવવા પડે.

ટ્રેનની જેમ કવિચિંતનામાં જળી ચલેલ દરિયો મોમેન્ટોના ચિત્રાજને વાચા આપતો નથી. અહીં એવા બધા સાધનચોંચી ઉદાઈ ચલેલો-સાવ એકલો/અટ્ટલો

‘દરિયો અને એવી જ રીતે સાવ નિઃસંગ જની ગ્રથેષ નાયક વચ્ચેનો સંવાદ આખરે તો અન્વેષ્યમાં થતા લયના સંકેતરૂપ છે. ‘દરિયો-૧’નો આરંભ જુઓ - ધણી વાર તો દર્પણની પેઠે પારથી/ચાંચમાં દરિયો જંચકાને/મારી સનિવારી બપોર આવે છે/જગાસું ખાતાં જ દરિયાને/આંખના ઝળઝળિયામાં ઝલમલતો ભેલે છું.’ કવિએતના અને દરિયાનું એકાકાર થવું એ અહીં દર્પણના ઉચિત ઉપયોગ દ્વારા સૂચવાયું છે અને અગળ ચાલતાં ખીજી રીતેય સૂચવાય છે, પણ પહેલા કાવ્યની આ સૃષ્ટિ ખીજા કાવ્યમાં વધુ ઉત્કટ રીતે પ્રગટ થવાને બદલે વેરવિખેર થઈ બધ છે. નીતિન મહેતા નાહક ઔદ્ધિયસ સિસીદસ, શિવરંજની, સૂર્યને એકખીજની સાથે અથડાવી મારે છે. આપણા આ કવિને ઔદ્ધિયસ, સિસીદસ જેવાં પુરાણકલ્પનોની જરૂર જ નથી. એ વિનાની એમની કવિતા સામર્થ્યવાન છે જ; આવાં કલ્પનોં અન્વય આવે છે. પણ હમેશાં એ આગત્વક જ લાગ્યાં છે. ‘દરિયો-૩’માં ખંડિત વ્યક્તિતા, અવાજને શબ્દમાં ઢાળવાનો અશક્તિ અને એ દ્વારા લાપાની કટોકટી સૂચવાય છે. પહેલી રચનાની ઉક્તિ-‘કિનારે દરિયો મૂકી ચાલી નોકળવાનો’નું અનુસંધાન અહીં ‘અને દરિયાકિનારે/મને મૂકી હું પાછો વળતો હતો / ત્યારે / કેટલાક અવાજો જે શબ્દો થઈ શક્યા ન / હતા તે / મારી પીઠમાં ભેરવાઈ / મારી સાથે જ આવ્યા.’માં જોવા મળે છે. સાથે સાથે નાયકતા વ્યક્તિત્વમાંથી ધીમે ધીમે બહુ ખરવા માંડે છે, એકલતાનો વિષાદ વેશ લાય છે, આ વિષાદને કવિ છાપરે ચઢીને ખાતા નથી અને એટલે સુરેશ જોષીએ આધુનિક કવિ છપર મૂકેલો આક્ષેપ (એ તો નિરાશાને ધ વેસ્ટ લેન્ટની જાયામાં બેસીને નિરાંત મમળાવે છે.) આ કવિને લાગુ પડશે નહીં.

આ સંબંધનું ખીજું એક મહત્વનું શુદ્ધ છે પ્રવાસને લયતાં કાવ્યોનું. ‘નદી’, ‘પ્રવાસ’, ‘યાત્રા’, ‘મન’, ‘અનંતયાત્રા’ જેવાં આ કાવ્યો પહેલામાંથી ખીજું, ખીજામાંથી ત્રીજું એમ વિસ્તરતાં રયાં છે. આ પ્રવાસ ઘોઈ પ્રકૃતિ પ્રેમીનો, જૂતકાળનાં સંસ્મરણને વાગેળનારનો કે આયુષ્યના અવશેષે આવી રહેલાનો નથી. નાયકનો પ્રવાસ તો ખોતાનાથી દૂર જઈને ખોતાના સુધીનો જ છે. ‘નદી’નો સમન્વ ‘દરિયો-૧’ સાથે છે. અહીં પણ સૂરજને ચાંચમાં લઈ જકતા પંખીની વાત આવે છે, આ કાવ્યનો નાયક ચારે બાજુથી નિસ્તેજતા-શુષ્કતા-વંધતામાં જઈને જોતો છે. પ્રવાસ આ જગતનો જ ફરવાનો છે, ‘પ્રવાસ’માં જરાક વધારે રૂપજ જની કહેવાયું- ‘યથે છે પ્રવાસ શરૂ / તારાથી મારા સુધીનો / વચ્ચે હશે એક નદી.’ અવાજ, નગર, સ્વાનનું રૂપાંતર પંખીમાં, પંખીનું રૂપાંતર લોહીમાં અને લોહીમાંથી પંખી સ્વરૂપે રૂપાંતરિત થઈ નાયક

દૂરતા-નિષ્ટતાનાં દ્વન્દ્વ જ્યાં ભુંસાઈ જાય છે ત્યાં જ્યાં માગે છે, 'મારાયો મારા સુધી'ની ચક્રાકાર ગતિ કાવ્યમાં આરંભ અને અંતની પશુ ચક્રાકાર ગતિ સાથે સાયુજ્ય લાગે છે, 'યાત્રા' આ ગુરુજીની નજળી રચના છે. પશુ. 'અવાસ'ની વાત 'મન' અને 'અનંતયાત્રા'માં વધુ સામર્થ્યપૂર્ણ રીતે વિસ્તરે છે. આ મંને રચનાઓને બળકટ બતાવનાર અમોઘ હિલેજેલ નાટ્યાત્મક કથનાત્મકતા છે. અવાજ વિનાની ટેપ, અવકાશ, ખાલી ખુરશી, અકળની જેમ જીડી જતો પુલ, વળી વળીને પાછળ ભેંસા કરવાની આદત-દાસ આલીષો, નિઃસંગતાને વળ કઢાવવામાં આવ્યો છે. આ કવિ ધારે તો ઇન્દ્રિયત્રેયર સંવેદનાની સૃષ્ટિ જિંદા કરી શકે. 'આસને/કેનવાસ મેં' માન્યા નથી/કે તેમાં સમુદ્ર ચિતરી શકું/લોહીને મેં સમુદ્ર નથી માન્યો/કે તેમાં રહી જીજ્ઞા શકું' અથવા 'આરા નખમાં ટમટમતા સમુદ્રની ડાળી પર/સૂઈતા કન્યા કપાઈ ગયેલા મનનું શું?' જેવી પંક્તિઓ આની પ્રતીતિ કરાવે છે. પશુ કવિ એ દિશામાં જવા માગતા નથી; એટલે તેઓ વળી વળીને અરીસા અવરણ અટકે છે. કાવ્ય-નાયકની સ્થિતિ અડધા કાઠરે આવી પહોંચેલાની છે, ઉપરથી ઉપરવાડો-નીચેથી નીચેવાડો બોલાવ્યા કરે. પશુ આ બે અને તેમની વચ્ચે જીએલા તે એક જ છે. નાયક જ્યાં જવા માગે ■ તેને આટો પુલ તે અકળની જેમ જીડી ગયો છે. જો કે અહીં ફાન્સ કાફકનો મોજબીદાર અને તેનો હિલેજો ખોટી રીતે છૂસી ગયા છે. આ નિઃસંગતા જ્યાં ઇતિહાસમાંથી તે મુક્તિ શક્ય જ નથી એટલે 'આમલીની જેમ મેં' ઇતિહાસ પહેરી લીધો છે' એમ નાયકને કહેવું પડે છે. પશુ આવી રચનામાં એકાએક પ્રવેશી જતી સાતુકના અક્ષર્ય બની જાય- 'દિલીપરાજા આવે કરે મુકત મને/દુર્વાસા બાંધે મને શાપથી,' એટલે સાથે શાપ અને મુક્તિવાળી વાત બીજી કોઈ રીતે આછી લકાઈ હોત. 'અનંત યાત્રા'માં નાટ્યાત્મક કથનાત્મકતા વધારે લેરી શક્ય છે. 'આવ્યા કર/બેસવાનું જ નહીં/ના/જીભવાનું' પશુ નહીં/ના.'થી આરંભાતા કાવ્યમાં પ્રથમ પૂછતર અને હોતર અવધનાર એક જ છે. લક્ષ્યહીન, પ્રયોજનહીન આ યાત્રામાં કયાંમ, કયારેય ધર અવનું નથી. માનવીય સંબંધોથી છેદાઈને. હામણીઓથી થર રહીને, કેવળ આત્મકિત જાતને કયાંક સ્થૂળ તિયમને વશ વર્તવાનું- પશુ આમલી રચનામાં કહેવાયું છે તેમ નાયક એટલે સાથે આ અનંત યાત્રાની શાપ પશુ છલ્લે અને મુક્તિ પણ છલ્લે. નરી કિયાઓની વાત હોવા છતાં કેઈ કિયા નથી. આમલી રચનાની જેમ આ રચના પશુ સિસાં-ફસનો સન્દર્ભ પ્રયત્નવે છે- 'પથ્થર પહાડ પર મૂક/પછી/પથ્થર પહાડ પર મૂક.' આ વિના જ કવિતામાંથી ઉપસતો સન્દર્ભ વધારે છપ્પ છે.

આ રચનાઓનું નાટ્યાત્મક સ્વરૂપ ‘તરસ’ કાવ્યમાં જુદી રીતે વિસ્તરે છે. આ કાવ્યમાં કવિ કલ્પનોની ભાષામાં આદિમ જળતત્ત્વ માટેની અંખતાને વાચ્ય આપવા માગે છે—એને માટેની જ અનંત યાત્રા હોય એટલે પ્રવાસનો વિષય એમાં લગી જાય છે. રેતાં ઓઢીને સૂઈ ગયેલી નદી અને દિલ્હી દીવાલો દ્વારા શુષ્કતા અને વિવર્ણતાના જે સંકેતો આગલી રચનાઓમાં જોવા મળ્યા હતા તે સંકેતો વધારે દૃઢ થાય છે. ‘આપો ને પાણી/જળાથી નાહિ સુધી રેતીથી ભરાઈ ગયો છું/હાડકાંઓમાં શારડીઓ ભેંસી જીતરી ગઈ છે/જળામાં ચામાચિડિયાની જેમ જાડી ગઈ છે તરસ.’ પુનરાવર્તિત થતી ભૂમિકાઓ નીતિત મહેતાની રચનાઓમાં એકવિધતા નથી સૂચવતી. તુચ્છ, ભંગુર અસ્તિત્વને ટકાવી રાખવા માટે ચલાવેલી આ શોધને કવિ નથી તે મેટાફીઝિકલમાં સરી પડવા દેતા કે નથી રોમેન્ટિક પ્રધાપમાં. ‘આવો ને પાણી’થી ન જોઈએ તારું પાણી’ સુધી વિસ્તરતા આ દીર્ઘકાવ્યમાં ‘રંગેરંગમાં આવતો દરિયો સૂસવાય/રુવાડે રુવાડે હબરો સૂર્યો ભોંકાય’ જેવી ભાવુકતા છે તો એકદમ નાજુક, સતમાં રમણી ગમે તેવી—‘વરસાદનાં પગલાં કાત પાસે આવી અડી જાય’—જેવી પંક્તિઓ અને ‘ગાલણી હવા ત્વચાને ચાટી રહે/છલ ઉપર મુક્કી નદી પથરાઈ જાય’ જેવી સમર્થ કલ્પનાઓ પણ છે.

કેટલીક રચનાઓને અલગ અલગ રીતે તપાસી શકાય એમ છે. ‘ગાય’ જેવી રચનાનો પ્રિયકાંત મણિયાર અને હસમુખ પાઠકની રચનાના સન્દર્ભમાં અભ્યાસ થઈ શકે. અહીં કવિ પુરોગામીઓથી વધુ સંયત બનીને, બિનજરૂરી આક્રોશ વિના શહેરની વચ્ચે મરી ગયેલી ગાયની વાત કરે છે પણ તટસ્થતાનો અર્થ અનુકં-પાહીનતા થતો નથી. ‘સોળે સોળે ઝરણાં રૂટે છે/આકાશના વેરવિખેર ટુકડાઓ હોડીની જેમ તેમાં વહેતા દેખાય છે’ આ અનુકંપા સહજરીતે જોવા મળે છે. આ અનુકંપાની પરાકાષ્ઠા જુદી રીતે આવે છે—‘ધરે આવી ખૂટ કાઢું છું/પગનાં કપાયેલાં આંગળાંમાં/ચોથના પીળા અંધવાળા/ધુમાડિયા ચંદ્રમાં/એક ગાય જીભી છે/ચૂપચાપ.’ આમ આગલી વેરવિખેર વિગતો જ નહીં પણ કવિચેતના, ચંદ્ર, ગાય, વાતાવરણ એકાકાર બની જાય છે. ‘મૃત્યુ’ જેવી રચનામાં એક પ્રકારનું આત્મપીડન જોવા મળશે—‘ત્વચા પર પવન કરવત/ફેરવતો રહે/આંખમાં પીળું ઘર બંધાતું જાય.’ પણ આ બધાનો સામનો કર્યા વિના તો ખીજો ઇલાજ નથી. પણ સાવ તાનકડો ઘટના—એકી પીવા જાઓ, ઘરમાં રંગ કમ આલતું હોય અને ત્યાં ડોરખેલ રણુકે કવિને પ્રસન્ન કરવા પૂરતી છે. ‘અનુભૂતિ’માં પણ જપોર, વરસાદ, તું, નાયક—આ બધાના એકાકાર થવાની ભૂમિકા આલેખાઈ છે. ૧૯૭૪માં રચાયેલી ‘અલોપ’ અને ૧૯૮૫માં

રચાયેલી 'હરે' ને સાથે સખીને વાંચવા જેવી છે. બંનેમાં જોડણી જવાની જ વાત કેન્દ્રમાં છે. નાવકની ચેતનામાં લગ્ન ગ્રેવી આદિ ચેતનાના ઉદ્દેશો બંનેમાં છે, જુદી જુદી રીતે આવે છે, 'ધર ત્રુધી ન પહોંચાવાનો' વિષાદ બંનેમાં છે. પણ આ વેદના, આ નિઃશેષ ધર્મ જવાની વાત અને એની વિવશતા અભિવ્યક્તિ એકસરખી આવી અભિવ્યક્તિ કરતાં જુદી મરે છે.

કપારેક 'ભાવપ્રતિભાવ' જેવી રચના સાવ સામાન્ય કક્ષાની હોય. એની સરખામણીમાં 'આવશ્યકતા', 'પસંદગી', 'વંચના' જેવી રચનાઓ ચર્ચિયતી હોય. નીતિન મહેતાની સાવ સામાન્ય લાગતી રચના વધુ જળકટ પુરવાર થાય છે. 'ભાવપ્રતિભાવ'માં તો કેટલી જધી તુચ્છ સામગ્રી ભેદા મળશે - પ્રશ્નો તો થાય / સાદુ આપણું કલાણું-લીકલાણું શું ધરી / કાલે ૯-૩૫ની કાસ્ટ ટ્રેનમાં જગ્યા મળશે કે નહીં? / આ વખતે રેલની ગયાં કેવા ચોખા મળશે / બાહુ વાળા મનુભાઈની દોકરીના હાથમાં શું આપીશું? / આ અને આના જેવા કાલદ પ્રશ્નોમાં રોકાઈ રહેલો જવ ધીમે ધીમે નિવેંદની ભૂમિકા ઉપર જઈ પહોંચે અને આ નિવેંદ પેલી નિઃસંગતાની જ વાત કરે, આભાસ એવો થાય છે કે કેટલું જધું બોલાવ છે, કેટલા જધા ભાવપ્રતિભાવે અપાવ છે પણ ખરેખર તો કશું જ થતું નથી. આખી વાત નરી એફિરાઈથી, હળનાટથી કહેવાઈ રહી છે એનો જમાલ વાચનારને આવે પણ એ પહેલું પડ ચિરાઈ અપ એટલે પેલી વેદના ઉઘાડી થાય, આ વેદનાને નીતિન મહેતા ખૂબ સારી રીતે જોડવી ભણે છે. આ જ ધારામાં સખાયેલી 'તમાધાન' - 'ચિદમ્' 'દ્વિધા'ને આ દૃષ્ટિએ ભેદા જેવી છે - એમાં 'આમડી નીચે સળગતાં જંગલોમાં ચિતો આમથી તેમ નાચે છે' કે 'આમડી નીચે અધારમાં એક પતંગિયું પાંચો રજાવે છે.' જેવી રીતિઓ અપવાદરૂપે ગ્રેવી ગ્રેવી લાયકે.

સંગ્રહમાં છેલ્લું તુચ્છ કવિતાવિષયક છે. કવિ તો 'એકરાત્ર'માં કહેશે કે 'આ જો કંઈ સખાયું' છે તે કવિતા નથી / મનને ઝરણામાં તૂટી દેવાથી / ઝરણું શબ્દ થઈ શક્યું નથી.' પણ એ તો કવિની ગુડિત છે. ભવિષ્યમાં અપાર નમનની / શેવાળ પર ગમતા સાંજના આકાશની / જીવ પર જીવતા સફરજનના આડની / નખની નીચે કિત્તા તારાની' કવિતા લખવા આવે છે. પણ તેમણે દરિયાની, ટ્રેનની, જીવનની નરવણતાની જો રચનાઓ કરી એ રચનાઓ મારે જો અનંત યાત્રાઓ કરી તેની કવિતા ધરી ઠાપી છે. એક રીતે તો આવા વિષયો ઉપર કવિતા લખવી એ જ એક મોટો પડકાર અને તે પણ કોઈ ચંદ્રમતો, અલંકરણતા ભરેલું પ્રભાવ કે જેવી ભણોલી બનેલી પ્રયુક્તિઓ

વિના નીતિન મહેતાએ આ પડકાર ઝીલ્યો અને તેમાં તેમને ખાસ્સી સફળતા પ્રાપ્ત થઈ છે. કવિતાવિષયક કાવ્યો કરવામાં ઘણાં બધાં જોખમો રહ્યાં છે. આવી રજૂઆતની 'દ્વિધા'માં વિડંબના થઈ છે - 'વર્ગમાં જઈ ખાંસી ખાતાં ખાતાં બોલું છું,' / કવિતા અસ્તિત્વ છે.' સર્જન પ્રક્રિયા વિશે કવિતાએ કરવાના ઉધામામાંથી - સાચા અને ખોટા એમ બંને ઉધામામાંથી - કવિ પોતાની ભત્તને સેરવી લે છે. 'શબ્દનિર્વાણ'માં રાત્રે પુસ્તકમાંથી ઊડી જતા પંખીની વાત આવે છે અને છેલ્લી રચના 'એકરાર'માં પણ પુસ્તકમાંથી ઊડી જતા પંખીની વાત આવે છે, પણ એ પંખી કયું? 'અડધી રાતે પાંપણો પર ભેસી / જતા દરિયાને / ભરી હથેળીમાં મૂકું છું' / પણ તે પારાની જેમ હડી ભથ્થ થયે છે ચૂપચાપ / દોલો જૂઝાવ્યા વિના / પુસ્તકમાંથી / ખાલી આંખે / ઉઘાડા પત્રે ચાલી નીકળું છું.' આ બીજા સંગ્રહ માટેની પૂર્વભૂમિકા છે અને એની આતુરતાથી રાહ જોઈએ.

—શિશીષ પંચાલ.

૫

(આલોકના [વિવેચન] લેખક : રાધેશ્યામ શર્મા, પ્રકાશક : પોતે. વિતરક : રન્નાદે પ્રકાશન : ૨૦૪૫, મહાલકમીની પોળ, રામપુર, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧. કિંમત : ૩૫-૦૦ રૂપિયા.)

આજે લેખકો વધી ગયા છે પણ વાચકો ઘટી ગયા છે ને લખે છે તે લખે જ છે, વાંચે છે જોણું. જેમ જહુ લખનારાનું સન્માન થાય છે તેમ શ્રેષ્ઠ વાંચનારાનું સન્માન થવું જોઈએ. ને લખે છે તે તો પોતાના લેખન પર જ મુગ્ધ ને મુસ્તાફ હોય છે એટલે બીજાનું વાંચવામાં અહમ્ ધવાય છે. સમઠલીન સર્જનોને નહીં વાંચનારા કોઈ મહાન કે પ્રાચીન ગ્રંથોના અધ્યયનમાં પડ્યા છે એવું પણ નથી. ટૂંકમાં, લેખન થોડાબંધ છે વાંચવાનું સંપૂર્ણ બંધ છે. આ સંજોગોમાં પ્રગટ થતા રહેતા સમઠલીન લેખનનો મોલદોલ કરવાનું કામ છાપાઓમાં અવલોકનો લખવાની જેમની જવાબદારી છે તેમને માથે આવી પડે છે. શિશીષ પંચાલ નેવા એકબે અપવાદોને બાદ કરીએ તો છાપાનાં અવલોકનો જહુધા છાપાબવાં જ બની રહ્યાં છે. છાપામાં બેઠેલા માણસો અથવા કટારલેખકના અંગત સરખાવો કોલમો વડે દુર્ગંધ મારતા જણાયા છે. પરિસ્થિતિ સાવ ખાડે ગઈ છે તેવે વખતે સામગ્રત સાહિત

વિવિધ કૃતિઓ વિશે ઉમળકાભેર ‘વાંચીને’ લખવું એ વિરલ ઘટના ગણાય. સંવેદનશીલ ‘આલોકના’ના લેખો ટૂંકા ટૂંકા છે. જે કૃતિઓ વિશે તેમણે લખ્યું છે તે કૃતિઓના વિગતપૂર્ણ અભ્યાસો કે સમીક્ષાઓ તેમાં અલગવત નથી, ટૂંકી વાર્તાઓ છે. લખતી વખતે પૂરેપૂરી સજાગતા પ્રવર્તતી જણાય છે. શબ્દોના પ્રયોગો, વાક્યોની રચનાઓ, વિગતચિત્રોનો ઉપયોગ તેમ જ કાકુ પરત્વે લેખક કયાંય અનવધાન હાજરતા નથી.

એમણેલે કૃતિઓ વિશેનાં ટાંચણો અહીં છે. ‘ટાંચણ’ શબ્દ કુદરેશ્વરી સેન્સમાં અહીં નથી વાપરતો. ‘ટાંચણ’ કહેવા પાછળનો માથે આરાધ એ છે કે અહીં જે તે કૃતિનાં ધ્યાનપાત્ર અને જળવાન એવા અંશો તરફ ઇશારાઓ કરવાનું લેખકે તાકાતું છે એ અંશો પર વધુ વિચારવાનું કામ લાવક માટે બાકી રહે છે. હોશિયાર એ છે કે યજ્ઞને જાણ કે સામયિક માટે આ લખાણ હશે તે જાણ / સામયિક પોતે જ આ પ્રકારનાં મિત્રાણથી લખાણો માટે જવાબદાર બની રહ્યાં હશે. વળી જે સામયિકમાં લખાય તેના વાચકોને પણ ધ્યાનમાં રાખવા પડે, આ બધું સ્વીકારીને ચાલતા સંવેદનશીલ તેમ જનાં ચર્ચા કૃતિની સાહિત્યિકતાની ચર્ચામાં કયાંય કોઈ જન્યન સ્વીકાર્યું નથી. એમને જે કુદરેશ્વરી તે (અને તે જ) તેમણે અંકરલાઈન કરીને કહ્યો જ છે એ કહેવામાં તેમને વિવિધ મુદ્દાઓ વારણ કરવી પડી છે એમને —

પન્નાલાલની ‘માનવીની ભવાઈ’ને ઇટાલીના ઇમાજિયો સિસોનીની ‘હિન્તા-મારા’ને પડખે મૂકી તેમણે તપાસી છે. જાને કૃતિના મૂક અને વાતોવરણમાંનાં સામ્ય તરફ આંખો ઝીંકી છે તે જાણવતીકુઆર રામની ‘સમવહીવ’માં ‘હું’ને વિનિયોગ વિવિધ સ્તરે થયો છે તે તરફ આંખો ઝીંકી છે અને ‘હું’ને Kin-aesthetic imagery—ચતિમાન કલ્પન તરીકે બોધે છે સાથે જ રચનારીતિની કેટલીક રેડિમાળ પ્રયુક્તિઓ પણ દર્શાવી છે. મધુ રામની ‘કાલ-સપ્ત’ વાર્તા વિશેની ચિંતો, મૂળ વાર્તા નોટથી જ, અટપટી રીતે ચર્ચવાનો પ્રયત્ન લેખકે શા શાકું કર્યો હશે એ સમજાવતું નથી! ધનસ્વામ દેસાઈની ‘શિશુ’ રચનાના અંતરભાગે અલગતા ‘તો’ પ્રયોગનું અર્થદર્શિએ કેટલું વચન છે તે તેમણે દર્શાવ્યું છે. આધુનિકતાનાં તરવાળી અચિત એવી આ બે વાર્તાઓનાં રસરૂપાનો કયાં છે તે અને વિગતોની બોલવણી તેમને કેવી રીતે નીપજાવે છે તે દર્શાવવાનો પ્રયાસ ધનસ્વામ અને મધુ રામની વાર્તા—નિમિત્તે થયો છે. કિશોર જાહવની કૃતિ ‘અસ્તિત્વ ઊભતાના પૂરમાં’ પ્રગટતી ‘અસ્તિત્વ દારા જ અસ્તિત્વ રહિતાના’ની paratadoxની સ્થિતિનું આલેખન થયેલું તેમને

હાગ્યું છે. કિશોરની વાર્તાઓનું sophistication, Juxtaposition, Fatalistic tone વગેરે કેવી રીતે સમગ્ર કૃતિના જંધારણમાં ફેંકશન કરે છે છે તેની સવિગત ચર્ચા થઈ છે. ઉમાશંકર, પંડિત સુખલાલજીની ચરિત્રાત્મક કૃતિઓમાં ચરિત્રગત વ્યક્તિઓનાં શબ્દચિત્રો અને લેખકતા વ્યક્તિત્વની ઉપસતી રેખાઓને અનુલક્ષીને નોંધપાત્ર બાબતો લેખક તારવે છે. પન્નાલાલની નવલકથા ‘પ્રણયના જૂજવાં પોત’ને વિશે લખતાં પન્નાલાલની નવલકથાકાર તરીકેની નમળી કડીની વાત રાધેશ્યામ પોતાની રીતે કરે છે. દાખલા તરીકે -

“શરાબ છોડ્યા પછી એકવાર જગત્ નાશિયિલ થઈ કબ્રાટમાંથી શીશી લેવા હાથ લાંબાવે છે અને જે ઢબે મીરાંનો અવાજ પાછળથી સાંભળે છે એ પ્રસંગ પન્નાભાઈ એક વેળા હિન્દો ફિદ્મો સાથે ઠીક સંકળાયેલા હતા એવું તીવ્ર સ્મરણ જગવે છે.” (પૃ. ૫૨-૫૩)

પન્નાલાલ ફિદ્મી ઢબના આલેખનમાં સરી પડે છે તે કહેવા માટે લેખકે ઉપરનાં વાક્યો પ્રયોજ્યાં છે. તળપદી ભાષામાં કહેવાય છે તેમ “વાતમાં ને વાતમાં હાત મારી દેવા”ની કળા રાધેશ્યામને સહજ છે,

મહિમા, જન્મંતિ દલાલ વિષેનાં લખાણો રસળતી શૈલીમાં ચાલે છે. તે ‘ચિન્તયામિ મનસા’ નામના સુરેશ જોષીના વિવેચનપ્રબંધની વાત કરતાં તેઓ આરંભમાં પશ્ચિમમાં પ્રવર્તતી વિવેચનની સ્થિતિને ગુજરાતી વિવેચના સાથે સરખાવતાં એક વાત નોંધે છે કે—

‘ત્યાં રેને વેલેક જેવા-સમગ્ર વિવેચનાત્મક પરિસ્થિતિ પર પ્રકાશ પાડતા રહે છે. અહીં તો આગળની પેઢીના ખીઠ અને પ્રૌઢપુક્ત વિષ્ણુપ્રસાદ-ઉમાશંકર જેવા ‘કાલજ્યેષ્ઠ’ સાહિત્ય વિવેચકો આપણે ત્યાં જોણુ બોણુ શાથી બહુધા મૌન પાળે છે’ (પૃ. ૬૬)

કાલજ્યેષ્ઠ વિવેચકો, ત્યાં પાળણું હોય ત્યાં જ મૌન પાળતા હોય છે એ રાધેશ્યામ બૂલી બંધ છે. સુરેશ જોષીને તેમણે લેખમાં ‘વિદ્યામેષ્ઠ’ તરીકે ઓળખાવ્યા છે. સંસ્કૃતિનો વિકાસ પણ વ્યક્તિચેતનાની સંકુલતા ધરાવે છે. તો આ વ્યક્તિચેતનાની સંકુલતાનો વિચાર અને મહિમા ‘ચિન્તયામિ મનસા’ના લેખોમાં થયેલો છે.

રઘુવીરની ‘પૂર્વરાગ’નું લક્ષણ વધુ પડતો આત્મસાગ રાધેશ્યામને જણાય છે. ‘રઘુવીરનું’ ગદ્ય પલેલેક જેવું છે, પ્રસંગોમાં એકતાનતા છે. પાંખા ને પાતળા કથાવસ્તુને કુચાવા સ્વરૂપે મૂક્યું છે. ઈત્યાદિ તારણો સાથે ખુદ રઘુવીર પણ અસંમત નહીં થાય. પણ પિતાકિન દવેની ‘અનિકેત’ની ચર્ચાને અંતે

હરમાન હેસની પરંપરામાં મૂકે છે તો તેની સાથે તો પિનાકિનભાઈ પોતે જ અસંમત થાય તેમ છે. જૂપેશ અધ્વર્ચુના વાર્તાસંગ્રહ 'હનુમાણ લવકુશ-મિલન'ની નોંધે લેતાં તેની લાક્ષણિકતાઓ, વિશેષો અને અલક્ષ્યક અંગો તરફ નજરેથીની કરવાની સાથે જ અપીલ ન કરતી કેટલીક વાળતોને પણ હિલેષ કરે છે. 'વિનોદની નજર', 'દરખાલ' (ઉપલ લવાણી) વિશેની નોંધો રસજાતી કૈલીએ થયેલી છે તો હજુ ચાલિકની 'દીવાલ પાછળની દુનિયા'ના ચરિત્રોની ઝોળખ પણ વેધક રીતે અપાઈ છે.

કાન્ધારવાદોમાં સિતાંશુ, રણધીર, મફત ઝોઝા, ચં. ડે. ઈત્યાદિની રચનાઓને આસ્વાદ (કદાચ વિદ્યાર્થીઓને ધ્યાનમાં રાખીને) નેટલો પ્રાસાદિક બને છે. એટલે નિરંજન, હરીન્દ્રની કૃતિઓનો બનવો નથી. મજિલાલની રચનાની પંક્તિઓમાં યુલામ મોહમ્મદના 'જેસલમેર'ના પડકા બહેરાને પણ સંભળાય એવા છે તે તરફ રાધિશામે કાન કેમ દીધા નથી તેનું આશ્ચર્ય.

રાધિશામની એક નોંધપાત્ર લાક્ષણિકતા એ છે કે યુવશતી કૃતિની વાત કારતા, બધા પણ, વાતને બંધબેસતી પશિમી કૃતિ કે પશિમી લેખકનું આશ્ચર્ય જડે ત્યાં તેનો હિલેષ અવરજ કરવાના જ. જેમ કે અશ્વિત કાકિરના કાવ્યની વાત કરતાં બાર. એસ. થોમસ અને અલિગ્રાનેથ જેનિંગ્સને તેઓ સ્મરે છે. તો મૂકેશ વૈધની રચનામાં આર્થર બોયલ્સને તેઓ આલે છે, આ ઉપરાંત સંખ્યાબંધ વિદેશી ચિંતકો, કવિઓ લેખકોની વાતો આવતી જ રહે છે.

અંગ્રેજી સંજ્ઞાઓના પર્યાયો પણ તેમણે સુ-ચોડું ધ્યાન જોડે એવા લક્ષ્ય થોળ્યા છે. જેમ કે અભિસંધાનિત, [Conditioned]. ચતિમાન કલ્પન [Kinaesthetic imagery] બેલટી [Blatant] સમસ્થ [Enigma] વિભિન્નિકરણ [Differentiation] મહત્વીકરણ [Magnifying] ગોખર-મધી વિચરો [Sordid detail] અંતવર્તી અહં [Introverted ego] વગેરે.

ચરજતા સાહિત્ય સાથે રમે તે નિમિત્તે રાધિશામ જાણે પાતું ખડતા હોય તેમના પ્રતિભાવો પૂરે સાહિત્યિક રહે છે. શરૂઆતથી તેમ આજે વાચનારો ઝોઝા રહ્યા નથી ત્યારે વાંચતા રહીને સમકાલીન લેખક વિશે Re-act કરતારો તરીકે રાધિશામને ગણાવવા પડે. એમને પોતાના પ્રતિભાવો છે એ કબૂલ કરવું પડે. હા, એ પ્રતિભાવો ચર્ચાર્પક હોઈ છે. એની સુચુવતા વિશે મતાતરો હોય થોકે છે એ જુદી વાત.

—વિભવ્ય શાસ્ત્રી

Turning and turning in the widening gyre
The falcon can not hear the falconer;
Things fall apart; the centre can not hold;
Mere anarchy is loosed upon The world.

—W. B. Yeats

ESKAY FINE CHEMICALS

Mfg. of X-Ray Barium

Mehta Mahal

15, Mathew Road

BOMBAY-400 004

Tel: 811 9800

અનુક્રમ

બે કાઝો	રાજેશ પંડ્યા	...	૩
બે રચનાઓ	યજ્ઞેશ દવે	...	૭
બે રચના	બાળુ સુથાર	...	૯
હું વાટ જોઈ છું	મણિલાલ હ. પટેલ	...	૧૩
પ્ર-પંચતંત્ર	પ્રાણજીવન મહેતા	...	૧૭
બરફનું લોકાન	ઈઆઠ બાલેવિસ સિંઘર	...	૨૧
ઠંડનકાવ્યકલાના ઉસ્તાદ			
પ્રેમાનંદ વિષે 'સુદામાચરિત્ર'નો હાથલો			
કઈને એક અંગત નિવેદન	લાલશંકર પુરોહિત	...	૩૯
સાહિત્ય સિદ્ધાંતો અને			
પ્રત્યાપનશાસ્ત્ર	બાળુ સુથાર	...	૫૯
-અને છેલ્લે	સિરીષ પંચાલ	...	૬૯

ઐતદ

૧૫ ૧૨ : અંક ૩ : જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૯૧

સંપાદક

શિશીલ પંચાલ નયનત પારેખ રસિક માલ

શિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

કિલિજ સંશોધન પ્રકાશન ટ્રસ્ટ

અંક ૫૬ : સુરેશ ભોષી

એપ્રિલ ૧૦૯

૧૫ ૧૨ : અંક ૩ : જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૯૧

ખાંદે સવાજમ રૂપિયા ૩૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-

સવાજમ સરવાળાં રૂપણ

રસિક રાહ ૨૪, બી/૧ ખીરાનખર

એસવી રોડ, સાંતાક્રુઝ પ્રાંત-૪૦૦૦૫૪

જયંત પ્રદેશ માલવ, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો

મગધુર, પ્રાંત-૪૦૦૦૭૧

ચંદ્રિકા પંચાલ ૨૩૭, રાજલક્ષ્મી સોસાયટી,

ટેલિફોન એક્સચેન્જ સામે, જૂના પોહરા રોડ, વડોદરા-૩૬૦૦૧૫

સરપાદકીય પત્રવ્યવહાર સિરિયે પંચાલના નામે તથા વ્યવસ્થા અંગેનો
પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલના સરનામે કરવો.

●

મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરજાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧

ફોન : ૨૦૫૭૮-૨૪૧૮૮

રાજેશ પંડ્યા

બે ઠાંચો

અરીસો

એક સુખ હોય છે, પોતાના ચહેરાને જોવાનું.

કંઈ સમજાયે તે પહેલાં જ

સામે જોઈ સહેજ મલકી જતી આંખો

છેક નાભિ સુધી સંતોષનો શેરડો પાડી જતી હોય છે.

કાંઠેકાંઠે હારખંધ સરુવૃક્ષોમાં તડકો

રખડીરખડી નદીમાં લીંબઈ લોહીઝાણું થઈ જાય છે.

પછી કંઠાળો વધુ ભારઝલો બની જાય છે ત્યારે

ઉપરવાસ થયેલા વરસાદે પૂરમાં તણાઈ આવેલા

સામનાં લંબધન ટુકડાઓ જેવો કુગાયેલો

લીલશેવાળને કારણે હાથમાંથી સરકી જતો

તીવ્ર વાસંથી મગજના કાષોને ધમરોળતો

અરીસો

જે એક કદરૂપું સત્ય હોય છે

ચહેરાતા

સુ દર હંસથી શુભાશ્રાયેલ.

ધાતુની ફેમ સ્પર્શતાં જ

તપસ્ય સોંસરી કિતરી ભવ છે સાપના પેટની સુ'વાળય

સોહીમાં કુતકાર ફરી વળે રોમરોમમાં

લપકારતી શબ કંડી ફૂટતા ફેલાવતી ભવ

હંમે હંમે સુસાતી સુસાતી લીલીભાગ્ય

ધુમાડામાં આછી ઉપસતી આકૃતિ

ધુમરાતી ધુમાડતી રહે રોય.

પાપજીયુગમાંથી એક પથ્થર વજ્રટતો જોડણવેગી

અને ચહેરો ક ર ચ ક ર ચ વર્ષ અરીસામાં

ખૂંપી ભવ

હાથથી પંચાળી શકાતો નથી હવે હોઠથી ચૂંપી શકાતો નથી.

શીંગિયાતા ઠાપા ભગ્ના ■ કેવળ મૂડીમાં.

આપણા ચહેરા આઠો હોય છે ઝેઝેએ કપારેક

ઝેટલે આપણે ચાહી શકીએ છીએ આપણા ચહેરાને હંમેશ.

અને શોધ્યા ઠરીએ છીએ આપણા ચહેરાને

આઠનાર ચહેરા અરીસાની આરપાર

કપારેક ભુલભુલામણી ભરેલું વન બીગી નીકળે છે

જંગલી છોડાડક, ઝેરી જંગુલો, રાત્રી પશુઓનું વિશ્વ

જેમાં પોલાં હાડકાં સોંસરા સૂસવતાં અણિયાળા અવાજો સંભળાય

અને ચહેરા પર જોહી લેવા પડે છે

અરીસામાંથી પ્રતિબિંબાતો સનાતન પિંચળો પ્રકાશ.

અરીસામાંથી સત્ય ઉલ્લેખાનો પ્રવતન કરનારને

હાથ લાગે છે કેવળ કીચક

અરધે સુધી પહોંચતા તો પત્ર મારીમાં વિખેરઈ ભવ

દરેક પત્રવામાં પત્ર બીડે સુધી ફટાતા ભવ

પત્રને ફટાતા શેષા રાઠણું નથી ડાઈ. ડાઈ કાળે.

પવન કંશે પલુ ભડાવી જતો નથી ભેજ
એવી સ્થગિતતા વધુ ઘટ્ટ બન્યા કરે છે અરીસામાં.

અરીસો ઢાંકી દે છે આપણી પારદર્શકતાને
તેના બદલામાં આપણે પામીએ છીએ
પોતાના ચહેરાને જોવાનું સુખ જે ઝળકી જતું હોય છે
અવકાશને ચીરતી વીજળી જેમ ધડીક ફરી
અવકાશની દીવાલ વધુ નજીક સરકી આવે એ માટે.

પવન

આકાશને આગળ વધ્યે જતું જોતાર પાંખને
સદમાં ભરાઈને ફાટી જતા
પવનનો રજમાત્ર પલુ રંજ હોય છે કે નહીં
એ કાઈ જાણતું નથી.

પવન ખરેખર ગતિ હોય છે
સુરેખ સીધી અથવા વંટાળ

પવન શ્વાસ ઘઈ હળુંહળું
ધીમું મીઠું ધબકા શકે છે
તો ક્યારેક

જમણે અંશુકે

સહેજ અંપાઈ એક પછી એક લાકડે
ફરી વળે અગ્નિ ત્યારે માછલી પકડવા
નીકળેલી કાઈ અબાણી હોડીની ફેંકેલી જળમાં
વમળાતી જતી આકૃતિ ધુમાડો બની જાય છે.

ગતિ જીવન ન હોય તો છેવટ મૃત્યુ હોય છે.

ક્યારેક એટલે જ મનને એવું થાય :

૩

નવે ટાંચેલી ઠીંગમાંથી કાઢ

પંખી પાણી પીધા પછી ભડી જાય એ પે'લા

અથવા

વળગણી પર સુઠાતાં વઝો

શરીરને રંજબેરંજીન કરે એ પહેલાં જ

સૂસવાતા પવનથી બેજ શોષાઈ જવાને બદલે

હીરાઈ જાય ત્યારે

હવામાં તરતો એક પરપોટો જેમાં

પાણી નથી. કુલાઈ ફાટી જાય છે.

આડખેપડખેની હવાની ભીંસ દૂર થતા.

કાઠ સવારે

બારીમાં ઠાલવી જાય છે થોડબંધ

જૂંઠ નીતરતો તડકો એટલો ક્ષણે

પવન ખજૂરાહોની આબેહૂબ પ્રતિમા

જે મોઢી સે મનને અને આમંત્રે સ્વચ્છ ઇન્દ્રિયોને.

બાપી

શ્વાસની પોલી નળીમાંથી પસાર થતા

અવાજને ટેકે ટેકે એક પછી એક ભીંતો

હું જોળંગતો જઈશ ખુલ્લા મેદાન સુધી પહોંચવા

જમ. કેવળ

હું હઈશ. ભડતી રાખ હશે.

ખુલ્લું મેદાન હશે. અને ફરફરતું ઘાસ હશે.

યજ્ઞેશ દવે

બે રચનાઓ

બૂટ

ખૂં દેલાં ખેતરો

વનવગડાઓ

રેતાળ હેતાળ દરિયાકિનારાઓ

ટુંપાઈ જોંધાઈ ગયા છે મારા છુટમાં,

હવે તો આશુ પ્રવર્તે છે

ઢાળા ચળઠતા દમામદાર બૂટની

જે રાહ જુવે છે

મારી માના રસોડા બહાર

મંદિર બહાર

જે બગીચામાં ઘાસની વિખાત બહાર

-પેરોલ પર છૂટેલા કેદીને પકડવા જિલ્લેલા

કરડા પોલીસની જેમ

આ ચીલા પર ચાલતા ચાલતા

ખોવાયું છે ફેડીમાં ક્યાંક
 સીન્ડ્રેલાનું સેન્ડલ
 આ વચ્ચે સાંતાક્લૌસ દાદા
 મારા મોભાંમાં મૂકી આપશે એ પત્ર
 જે ખોવાયા છે ચાલતા ચાલતા.

૧૫૭

રાહ નોતું હોય છે આપણી પાંજળ
 ફાઈ હંમેશા
 પાંજળ રાહ નોતી 'માની' જેમ નહીં
 પણ હંમેશા
 કતારમાં
 બસની
 રેશનની
 પ્રમેશનની
 પુરસીની
 ચિંતાની
 બીજા અહીં પરની માર્ગાની કતારમાં
 રાહ નોતું બિલું હોય છે આપણી પાંજળ
 ફાઈ હંમેશા.

બાબુ સુથાર

એ રચના

મૃત્યુ

જેમ પોંચણું

તેમ આંખ

જેમ જળમાં

તેમ ઘટમાં

અગ્નિ જળ

એક

જળ અગ્નિ

અનેક

ફળમાં ગર્ભ

તેમ

ગર્ભમાં ફળ

આજિયાની પીઠ પર

પિત્તજિયા પલાણે માણુરાજ...

ઠોળ ફણે

એમ

ડીલ ફણતાં

પવન પૃથ્વી

એક

પૃથ્વી પવન

એનેક

કૃષ્ણમાં બીજ

તેમ

બીજમાં કૃષ્ણ

ગાકળગાયત્રી પીઠ પર

પિતળિયા પલાણી માણારાજ...

મહાઈ ફૂટે દુધ

એમ

અન્ન, આણ, વાયુના ફૂટે

અજવાળાં

ફૂટે

શરીર દારાવી

રમતાં મેલ્યાં

ઘોડાંસી લાખ આકમાં

મરને ધૂમો ગોરાંદે

પગને અંગૂઠે

છમઠાવો

આઠાશ

અને

પાતાળ

જમ આગિયો

તેમ ગાકળગાય

જેમ પોયણું
તેમ આંખ
જેમ જળમાં
તેમ ઘટમાં

જેમ એક
તેમ અનેક

માથે મુગટ
ઠાને કુંડળ
કેશવાળા એ
નવલખ દીપ

જેમ ફળ સોંસરવું
ચાકું
એમ ઔરાવત સોંસરવો
ચાંદો
બારણું બિભો
વગાડે જાલર
ગાત્રે ધૂમી લો ગારાંદે
અમે તો પિત્તળિયા પલાણમા

એક occult અનુભવ
પર્વત ટાચે ચંદ્ર
તળેટીએ તળાવમાં
મગર પીઠ પર મેલડી
નળિયામાં અગ્નિ
અગ્નિમાં ધ્રુવડ કલેણ
બળે
નાડાછડીને તંતુએ તંતુએ
પૂર્વજ-મની કરોડરજજીએ
સળવળે

ઠોળ

ડીસ

પર

મારા શરીરમાંથી
વિસર્જન માટે
અસ્થિ વીણે
કેલેયે કુંવર

*

પર્વત ટેલે તળાવ
તળેલીએ અંદમા
મગર પીઠ પર મેલડી
તળિયામાં અગ્નિ
અગ્નિમાં ધુણડ કલેણ
બળે

નાકાકીને તંત્રએ તંત્રએ
પુનર્જન્મની ઠરેઠરબજીએ
સળવળે

અસ્થિકુંભ તરતો મૂક્યો કેલેયા કુંવરે
અરધા જળમાં
અરધા પળમાં

મણિલાલ હ. પટેલ

હું વાટ જોઉં છું

વિખૂટા પડી ગયેલો હું નિજથા
ધૂપધોઈ વેળાની વાટ જોઉં છું

આ હથેળી જેવાં મેદાનો ધાસઝાયાં
એમાં વરસાદ વહાનાં કાતરો ઝીણું જાણું-
હસ્તરેખાઓ પૃથ્વી કે પ્રદેશની, -તે
વાંચી આપનારની વાટ જોઉં છું
ને પાસે જ

આ આરમણમાં જાડ કૈં પલળે પરગજુ
ઉપરનીયે અંદર બહાર હજુ
ઓગળાને વહી જવા ચાહે વેળાભેળાં
તાર તાર ભોળાં નર્મી જળખંખોળાં
બથ ભરીને વહાલ કરવાનું મન ને
ભેલો છું અળખામણા છોકરા જેવો
વરસાદ થંભવાની વાટ જોતો !

કાળાં ઠડૂચી ગંધાળા ઘડઘડાળાં
 એની ખાલ ખાવા ઉત્સુક રક્ત
 ફક્ત બિલાં છે એવું નથી આલોકર્મા
 એનાં પાંદે, પાંદે પાંદે ચાંદ ચાંદતરના
 ને સરજ શિશિરના સત્યમ્ શિવમ્ના
 ગદેરા યોગ્ય સવારસાંજ ઝહેરા-
 વાટ ભેતા વેમાનની ફટે-ડે ફટે-ડે જોકુળવાસાં
 શરીરોમાં જાન સાથે વાજે ધૂધરી વેકુંઠર્મા-
 એમ જ નથી ભવું-
 એપણાઓ જાનની જળજિલ્લી એકાદથીએ
 વસી ગઈ હતી કન્ધા દોકે વન્ધ મનમાં
 ફું તનમાંથી નીકળી જવાની વાટ ભેતો હોઈ-
 એમ બોલો છું- કેમ બોલો છું એની તો મને,
 દોઈને ધ ક્યાં ખબર છે ।
 પ્રજા તો પાંચળી,
 પહાડ ટાંચે બિંચકાપેલી આંચળી જ્યાં
 ગદિશમાં ગહાલે છે
 ચાલે છે યતિભતિ-રતિ-સ્તીની વાતો
 મનમાં રાપેલી રાતો
 હવે વૃદ્ધો યઈ જવાના દિવસો છે આપણા
 આપણાં જળભીનાં આ ધડ
 અડીએ તો બિનાં બિનાં અંદરથી
 ભેપા કડું જળડાળેને ઝરમરતી
 તીર્થો મની ગયાં આ વૃક્ષસ્થળો
 તમને મળ્યાની યાદમાં વૃક્ષસ્થળો-
 લીલીવખ વેળામાં પશળતાં ભેઈ છું
 નહીં પડાવેલા સાદ
 સુનમૂન યાદ અને સુનો સુનો વરસાદ
 ભવું છું જળની લાપા પામવી અધરી છે
 ટગરી નીચે બોલો છું વળની લાપાને વાગતો
 પૂર્વભે પાસે ચપટી કુલેર માગતો

બૂલો પડી ગયો છું હું
 આ ખુલ્લાં મેદાનોના ખાલીપામાં
 ક્યાંય નબરાય નહીં તમારું વસ્ત્ર
 કે નથી આવતી વાસ
 ને આસપાસ અડાળીડ વ્યવહારો
 ધરાઈ ગયો છું સિસ્ત પાળ્યાની શિક્ષાથી
 ને ધરમ ધક્કાઓ મદીના મક્કાઓ છતાં
 ઠક્કો જ ક્યાં પૂરો આવડ્યો છે તમારી પોથીના .
 -પ્રેમનો ।

જવા દે જગા નહીં મળે ધેરી, ઠટકા,
 સાગતું હેતું કે નહીં વરસે આ આસ ક્યારેય
 પણ ગાલનો તાર વસમો છે વ્હાલા ।
 પુષ્પ ચૂંટીએ કે પાંદ, મૂળ તો રહે જ છે
 છતારીએ ઉપાન કે પટકૂળ, ફૂળ તો રહે જ છે....
 એક ખંધ જે ઓસરતી નથી
 એક ત્વચા જે અંધ નથી
 હું જિભો છું કમળની લાપામાં
 ધેરી ઠાઠવા તિમિર ને તેજ
 પણ ભેજ સૂકાતો નથી એટલે
 ચિત્રને બદલે બિંદુ છે કાષા
 ને વાધાઓને વ્હાલ કરતી પ્રતવતી
 કન્ધાઓનાં કુંડવાળી આ વેળામાં
 પલળતો જિભો છું - પડખામાં
 દ્યે તો મને કાણુ દ્યે ।
 ખોળામાં જળસુન્દ ઝીલી જિભેલાં
 મોતી મઢયાં પર્ણો ને મુક્તામલી
 પાંખડીઓ સ્વર્ણપુષ્પોની, પળની
 યાત્ર કે હમણાં જ મને સમાવી લેશે
 એમની સ્મિતોજ્જ્વલતા હસ્તિમાં....
 પણ જે જે મધુર તે ગધું વ ક્ષણભંજર
 ને બેવડાવા ઠરે એકલાપણું ।

મુખ્યાળાં વૃદ્ધો નેવું બિડવાનું મન
 પડીને પાદર થઈ નાચ અંડેર શું
 પાછા ડેરાઓ ઉપડે - કપાલ દૂર દૂર
 અહીં નહીં હજી ય દૂર...
 પણ આ મરુજૂમિમાં
 મોગરાઓ ક્યાંથી હોવાના ગાંડાદુર ?
 જોડેથી ઊઠતા પ્રજનો પડશે
 આયમી ભય રોજ સૂરજ સજે
 ને રાત તો રહે કે 'રતિયાળી' !
 ખીજ પાલી, ચીજ ખાલી
 ને સવાર પડે ખાલી ખાલી
 પાછા જળકમળ ને અંજળ આર
 આનાથી તો ધાસ હોવું શું પોટું
 જીવી આવે છે અંદર સુધી-
 એની પ્રકૃતિ જ આદિમ !
 પણ આ કાળી કિર્નાં સકડોતું શું ?
 કમચરી નાખતી કાળી ચીસોતું શું ?
 આ અવાળે-હરવાળે-વાસળે-નાસળે
 એકે !
 આ જળ, કળ ને કાળની રમત
 મમત મેલી દેવામાં જ મળ છે, ગામી-
 ખરજવાં ને ખૂજલી ખણીએ એટલાં ખાટ
 વાટે ને ઘાટે જંતુડા ધા ચાટે-
 ચોર ને ચોટે ચાંદસૂરજ ફરફરિ ત્રય છે
 એકધારા વરસાદમાં ઢળી પડ્યા છે જૂરજ
 ને હું નીતરી ચમેલી નરવો સણુની
 ધૂપધાઈ વન્ય સણુની
 વૃદ્ધોમાંથી અજવાળું પ્રકટયાની
 વાટ નોતો બોલો છું
 જનમેજનતમથી
 અંધારાંની ઓથે ...

પ્રાણજીવન મહેતા

મ-પંચતંત્ર

કાગડો વહેલી પરીઢે ઊઠી
ખાખોચિયે પાંખો ઘોઈ ધપારી
એક પગે ઊભી સૂર્યનમસ્કાર ભણી રહ્યો હતો.
એવામાં ત્યાં કોયલ ટેકતીક આવી ટહુકા કર્યો.
કાગડો ધ્યાનભંગ થયો.
એક આંખ ઉઘાડી ઘડી કોયલને જોઈ રહ્યો.
પાછો મનોમન સૂર્યનમસ્કાર ભણવા મંડ્યો.

કોયલ તો ત્યાં ઘાંભલા જેમ ખોડાઈ ઊભી.
કાગડાની સૂર્યોપાસના સમાપ્ત થતાં
એ કોયલ તરફ વળ્યો.
તરત જ કોયલ બોલી :
કાગડા, વહેલી પરીઢે તું સૂરજપ્રાર્થના કરે.
સે, હું તને પ્રાર્થના કરવા આવી આજ.
કાગડો કોયલબોલ સાંભળી ધીરમંભાર થઈ બોલ્યો :

ખોલ કાઢેલ, જે કું તે જટ કે,
 મારે હજુ ઘણું કામ આયોજવાતો બાકી.
 કાપલ કાગડાવાણી સાંભળી થોડો ખંચકાઈ. છેવટ ખોલી :
 કાગડા, આપણો વાન સરખો.
 વિચાર પણ સરખા વળી.
 નો, અતારડાણે તું પ્રજાપ્રતિન કરે
 ને હું જુડી હાથવોચ
 ઘડી થંભી છેવટ કાપલ મૂળ વાત પર બાવી.
 કાગડા, વાત એમ છે કે મારે
 એકાએક જનમાં જાવું જરૂરી.
 થયું, ત્યાં દેડાં તારા માળામાં મેલતી બાઈ.
 થોડા દિ હેખલાળ કરજે, લલા લાઈ.
 કાગડો કાપલખોલ સાંભળી જરી ચમક્યો. બોલ્યો :
 જનમાં ગીતકટાણા ગાવા તું જાય
 ને મારે સરસિયા ગાવા અહીં બેઠાબેઠ
 એ વળી ક્યાંનો આવ કાપલ ?
 કાગડો થોડું ઘભી પોતાની ધરધણ મૂંઝવણ કાપલ કને મૂકી :
 મારો ધરવાળી કાગડો, પિયરથી આવું આવું થાય.
 એ પાછી ક્યાંકે કોચિંતી ટપકી પડી અહીં
 તો તું બાણે મારા કું હાલ થાય તે.
 કાગડાની મૂંઝવણ સાંભળી જમણ કાપલે ઉપાય સૂચવ્યો :
 હું જાણું કાગડા
 જે મામ હું જનમાં બાઈ ત્યાં જ કાગડીનું પિયર.
 એક કામ કરીએ -
 દે આ કાગળ, ધસ ચાંચ કાગલે. લખ બે લીટી-
 નો, હું લખાવું તેમ લખજે પાછો
 કાગડીને અહીં આવતી વારવાનો ઉપાય મારો કને
 કાગડો ધડીબર કાપલને જોઈ જ રહ્યો.
 છેવટ એ કાપલનો વરતે સહનદ રમે
 કાપલ કાગડાને કાગળ લખાવવા બેઠી :
 મારી વહાલી કાગડી
 જે ધડીનો તું ગઈ તે ધડી ને જાળનો દિ

જિથ આંખમાં ડોકિયાં કરે
 પણ પોપર્યાં કેમે ય ઢળતાં નહીં
 તારો ગેરહાજરીમાં આ એક ડોળા
 આમથી તેમ ને વળી તેમથી આમ
 ક્યાં કરે તારા પાછા વળવાની વાટ જોતો.
 પણે ટોચે કોયલ રહૂંકો કરે ને યાચ
 અળધડી તું જોડી આવી પૂગીશ આ મેહ.
 કોયલને ઉડાડવા યતન કરું પણ કેમે ય જોડે નહીં
 એટલે થડીક મન પાછું પડે.

થોડું થ'લી વળી કોયલે કાગડાને આગળ ઉમેરવા કહ્યું :
 એટલે આજ થયું આ કોયલ તારે ગામ આવે
 એના લેળા આ કાગળ વહેતો મેલું
 આ કાગળ વાંચી વગર દીલ ક્યે, વહાલી પાછી વળજે.
 લિખિત'મ તારો કાગડો.
 આમ કાગળ તો પૂરો થયો.
 પણ કાગડો પાછો વિચારે ચક્રચો.
 કાગડાને વળી વિચારતો જોઈ કોયલ બોલી :
 કાં, કાગળ લખી શું વિચારો કાગડાજી ?
 કાગડો બોલ્યો : અહો કોયલ.
 આ કાગળ તો તું જટ આવી દર્શશ કાગડીને.
 વાંચી વિચારો કાગડો તો તારી મોર
 આવી પૂરશે અહીં પાછી.
 એ વિચાર્યું કે નહીં તે વળી ?
 કોયલ ઉત્તર આપતાં બોલી : હા, કાગડા વિચાર્યું.
 હું ભલે કાળી રહી. મારો કંઈ કામણ્યારો.
 મન ઉજળું દૂધ.
 સાંભળ, આ તારો કાગળ
 લગનજન ઉધલાં જશે પછી પાછા ફરવાનું થાશે
 તે મોર જ કાગડીને આપીશ.
 આ ચિંટા એની ચાંચમાં મેલી ના મેલી
 કે તુરંત હું આ લાણી પોનારા ભયુતી જોડે આવીશ.

કાગડો તો હજુ કાગળ વાગે, વિચારે, વળા પિયરેથી રત્ન મળે
એ બધો તાલમેલ જોડવાય તેવામાં

હું અહીં આવી પૂજી બહુ સંભાળી લઈશ પાછી.
તારી સમજમાં કંઈ બેઠું કે નહીં કાગડા ?

કોયલ પ્રશ્ન કરી કાગડા ગમ બેઠું રહી.

કાગડો પણ પળમાં બહુ પામી ગયો

કહ્યું : કાળી કોયલ

તારા સ્ત્રીચરિતર તો અતિ ઉત્તમ લલ્લા.

આવા ચરિતરપાઠ અમને પણ લજ્યાવ લલ્લો.

કાગડાવચન સૂણી કોયલ કૃતાર્થ. મીઠો ટકુએ થયો.

ભેડે ત્યાંથી કાગડાનો કાગળ લઈ

કાગડીના પિયરગામ ભણી.

કાગડો માથે હાથ મેલી

કોયલના ઈડાં મેર એકાદશે બેઠું રહ્યો.

ઈઝાક બાશેવિસ સિંગર

અરસું તોફાન

પાઠશાળા એક ટેકરી પર આવેલી હતી. અને હું ધારું છું કે તે શિયાળામાં આસપાસના કોઈ પણ ઘર કરતાં તેના પર વધુ બરફ પડ્યો હતો. એના ત્રણ ખૂણાળા છાપરાને કારણે તે સાકરના શંકુ જેવું દેખાતું હતું. પ્રાર્થના કરવા આવેલા લોકો સાંજની પ્રાર્થના પૂરી થઈ કે તરત પાંચેક વાગ્યે જતા રહ્યા. યેશિવાના છોકરાઓ નવેક વાગ્યે ગયા. પણ હું ત્યાં જ રોકાઈ રહ્યો. મોટાં શહેરોમાં સામાન્ય રીતે જે માણસો દારૂના પીઠામાં જેવા મળે તેવા લોકોથી મોડીરાત્રે પાઠશાળા ભરાઈ જતી. પણ ખીસ્ચોરીમાં ખેડતો માટે દારૂ પીકું માત્ર બજારના દિવસોમાં જ ખુલ્લું રહેતું.

નવથી અગિયાર હું એકસો જ હતો. ઈટા વડે બનાવેલી ભઠ્ઠી સળગતી હતી. હું જ્યાં બેઠો હતો એ ટેબલ પર કેરોસીનનો પતરાની આડશવાળો એક દીવો લટકતો હતો. પુસ્તકોની સૌથી ઉપલી અલસાઈ પર લાગ્યે જ વપરાતાં થોડાં પડયાં રહેતાં. તેમાંથી મેં ‘ધી ટ્રી ઓફ લાઈફ’ કાઢ્યું, તેવું પૂઠું ઓઠવું હતું. તેનાં પાનાં પીળાં પડી ગયાં હતાં. આ ચિંતનાત્મક ગ્રંથો વાંચતા વાંચતા હું છોકરીઓ વિશે વૃક્ષો લઙ્કાવ્યા કરતો. હું હંમેશા મારી સાથે એક નોંધપોથી રાખતો, તેમાં હું મારા વિચારો ટપકાવી લેતો. અને લોકોની,

પ્રાણીઓની કે' મારા મનમાં ને કઈ સુઝે તેની આકૃતિઓ દોરતો રહેતો.

મને સારે પડતાં સંજ્ઞાવાં. ધન્યદેવ યાદવાનો અને બલે દોઈને પાંચ વેળામાં તકલીફ થતી હોય તેવો હાંફવાનો અવાજ સંજ્ઞાવો. હું બહુતા હું કે એ કાશ્ય હવું : બેન્ડીટ-ડેડી. ડેડી તેવું કુલામહું નામ હવું. તેને વે દીકરીઓ હતી. તે જ'ને યુદ્ધના દિવસોમાં વેશ્યા બની ગઈ હતી. સેન્ડલ થ આવેલા તેમના ફૂટબુખાનામાં પહેલાં રશિયન સૈનિક વારંવાર બતા, પછે ઓસ્ટ્રીયનો ને હવે પોલેન્ડના સૈનિક આવે છે. તેની મોટી છોકરી જેવેલને પત્તિ અમેરિકામાં હતો, અને યુદ્ધ પૂરું થતાંવેત તેણે છૂટાછેડાના કાગળો મોકલ્યાં. મારા કાલ રવાઈની ફરજો બજાવતા હતાં. એમના પછી એ જવાન હારી મારા કામ એસેજ સંજ્ઞાળી રહ્યા હતા. એમના ઓરડામાં બપોરે મ કાગળિયાં જેવેલને આપવામાં આવ્યા ત્યારે હું ત્યાં હાજર હતો. તે પોતાની નાની બેન બાથને સાથે લઈને આવી હતી. જ'ને બેનોએ માયાં રમાણી હાંકેલાં હતાં અને સંક્રમી ઓઝો માફક ગોડલુથી નીચે પહોંચે તેવા લાંબા પોશાક પહેરેલાં હતાં. તેમની માતા કાગળિયાનો રોજ ફાટી નીકળ્યો ત્યારે ફરી ગઈ હતી. બેન્ડીટ 'ડેડી' તરીકે બહુતા થયો હતો કારણકે તે પોતાની છોકરી ઓની કમાઈ ખાતો હતો એવી બધાને ખબર હતી. તેની યુવાનીના દિવસોમાં રાતે ઓછાકાર તરીકે તે કામ કરતો હતો. પણ હવે એવી નોકરી માટે તે વધુ પડતો ધરડો હતો. પણ તોજ મોટી રાત સુધી બજવાની તેની આદત હજુ ગઈ ન હતી.

બેન્ડીટ બેડી દડીના બને જી'સાઈના પ્રમાણમાં વધુ પડતો પહોલો હતો. બડા હાથપગ, ટૂંકું નાક, વધુ પડતો લાંબો ઉપસો હોઠ અને તિરછી આંખે ધરાવતો છુટો હતો અને તે સિતેલ વર્ષ પૂરા કરી ચૂક્યો હતો. પણ તો તેની પાંખી દાહીના બહુ ઓછા વાળ ધોળા થયા હતા. તેણે ઘેટાના ચામડાને ફોટ પહેરેલ હતો, એવી જ ટોપી અને વજનદાર બેડાં પહેરેલાં હતાં. પાછા ચોર પડ્યા હોય એવી ઉતાવળથી, હાંફેલા હાંફેલા તે ઓરડામાં આવી ચડ્યો તેણે પોતાનાં કપડાં ધરથી બરફ ખ'ખેર્યો અને ગરમી માટે હાથ મસખ્યા હંમેશા લાલ રહેતો તેના ચહેરો અત્યારે ભૂરી પડી ગયો હતો. કંઈશ બવાને તે બરાંડી બેઠ્યો, 'કેવી ઠંડી રાત છે' આમાં તો ફૂવરાને પણ બહાર જઈ હઈએ તો પાપ લાગે.' નિષ્વાસ તાપ્તતા ઉધરસ ખાતો, ભલ સાથે બડબડો તે ગરમ સગડી પાસે બેસી પડ્યો, તેના બેડા નીચે ખાબોચિયું કરાઈ ચડ્યું. તેણે મને કહ્યું, 'તું બાટલો મોટી રાત સુધી ભણે છે?'

'મને ભણવું ગમે છે.'

‘તું તારા દાદા પર પડ્યો છે. તારા દાદાએ આપણા માટે લલામણુ કરવી જોઈએ.’

થોડી વાર પછી બદમાશ ટેવેલ દાખલ થયો. તેને બધા બદમાશ કહેતાં કારણકે બ્યારે ઝોસ્ત્રિયાએ કળજે જમાવેલો તે સમયે આ ભાઈ રાહરના સેનાપતિનાં દોસ્ત બની બેઠેલા. અને ગેલિસિઆથી તમાકુ લાવી ગદલામાં લોટ, ચણા, અને માંસની હેરાફેરી કરતા દાણુયોરો અને સેનાપતિની વચ્ચે તે દલાલ બની બેઠેલો. ટેવેલે સેનાપતિ અને સરસ્વ પોલીસદળને હાંચ આપી પોતા માટે સારો એવો દલ્લો એકબાજુ કરી લીધેલ. થોડા સમય માટે તેણે બિદગોરીથી ઇંટાક્લિયન સરહદ પર બળદો પણ મોકલેલા. ટેવેલને હજુ તો ત્રીસ વર્ષ પશુ મોંતા થયાં. તે જીંચો હતો અને જીનેવાન હતો. ડેન્ડી જેવા કપડાં પહેરતો. અત્યારે પણ તેણે ટૂંકું જેકેટ, ઘોડેસવારી માટેનું બ્રીચીઝ અને નળા સુધીનાં બેડા પહેરેલા હતા. અંબરના હોલ્ડરમાં સિગારેટ રાખી તે પીતો હતો. તેના એક ખિસ્સામાં વોડકાની બાટલો હતી અને બીજા ખિસ્સામાં દારૂ પીતા પીતા ફાંફવા માટે ખારા નાસ્તાની ઢાચણી હતી. બધે કે ભરજિનાબો ચાલતો હોય એવી નિરાંતથી એ અંદર આવ્યો. તેનો કાળો આંખોમાં ચમકતું હાસ્ય સૌમ્ય અને નટખટ હતું.

બેન્ડીટે પૂછ્યું, ‘ટેવેલ, તને ઠંડી નથી લાગતી?’

‘હું અંદરથી ગરમ થયેલો છું’ તેણે પોતાના પેટને દેખાડીને કહ્યું. જેકેટની નીચે તેણે કાળું ખમીસ પહેરેલ હતું અને તેના પર પિત્તળના બકલ-વાળો સૈનિકનો પટ્ટો બાંધ્યો હતો.

છેલ્લે આવનાર સ્મુલ કલેપ્ટે હતો. તે જીંચો, જીનેવાન, કાળા સ્વચ્છિલ આંખોવાળો લગભગ ચાલીસેક વર્ષનો વાંઢો હતો. તે એક નંબરનો આળસુનો સરદાર હતો, બહેનની આવક પર તે જીવતો હતો. વર્ષો સુધી તે રશિયામાં રહેલો. ત્યાં તે ક્રાંતિ, સામૂહિક હત્યાકાંડ, આંતરવિગ્રહ વગેરેમાંથી પસાર થયેલો. બિદગોરીમાં એણે કહેવાતું કે તે એક પોલીસની પત્નીને પ્રેમ કરતો હતો. તેના વિશે અવનવી વાતો થતી. એવી અફવા પણ હતી કે રશિયામાં લગભગ ફાંસીના માંચડે પહોંચી ગયેલો પણ છેલ્લો ધડીએ છૂટી ગયેલો. તે પોતાની ભત્રે રહસ્યોથી વીંટળાયેલો રાખતો. કેટલીયે સારા છોકરીઓનાં માગાં આવેલાં પણ તે લગ્નની ના જ પાડતો. માત્રું લઈને આવનારની વાતને તે અંત સુધી સાંભળતો અને છેલ્લે પૂછતો, ‘એ બધું ગરાબર, પણ લગ્ન શા માટે?’

પછી તે હિદાસ સ્મિત કરતો. તે પોતાની સિગારેટ બતે જ વાળી લેતો.

અને તેને હોલર વચ્ચે જ પીતો. તેની મૂઠોના ચોંસિયા રસિયનો જેવા હતા. તેના વાંકડિયા પાળ એટલા જવા કાળા હતા કે ભૂરા જેવા દેખાતા.

તેઓએ તેમના રોજિંદા કમ શરૂ કર્યો. બહારના ટેવેલે વોડકાની બાટલો બહાર ઠાલી, એક ઘુંટડો વર્ષ તેણે જાટલી સ્મુલ કહેણને આપી. તેણે પીને બેન્ડીટને આપી. બેન્ડીટે મોં છપાડ્યું, તેનાં ખાલો પેદામાં એક ઠાલો દાંત દેખાડીને કહ્યુંસત્તા કહ્યુંસત્તા તે પીવા લાગ્યો. તેની આંખોમાં પાણી સરાઈ રજાં. તેણે આખી બાટલો ખાલી કરી નાખી અને બહારે કંઈ ભૂલ કરી બેઠો હોય એવું મોં કરીને બેઠો. તેણે કહ્યું, ‘અમારા વખતમાં અસલ વોડકા મળતો હતો તો વોડકાનું નામ જ, બાકી તો નશુ’ પાણી જ હોય છે.’

‘આ નેનું ટકા આદેશકોલ છે’ ટેવેલ બોલ્યો.

‘હવે સમજ્યા નેનું-બેનું.’

મને ક્યારેય કે કોઈ વોડકા ન આપવું પણ ટેવેલ તેના ખારા નાસ્તામાંથી જરાક આપતો. પછી તેઓ વાતો કરવાનું શરૂ કરતાં અને તેમની વાતો હંમેશા વાર્તામાં સરી પડતી. બેન્ડીટ કહેતો હતો, ‘આવા શિયાળા પછી છતાંજા જાદો બેસે છે. મને લાય છે કે જેવો જરાક ઓગળવાનો શરૂ થયો કે આપણી નદીમાં બે કાંઠે પૂર આવવાનું.’

‘પાણી ક્યારેય ખૂલવાળી શેરીથી આગળ ચલુ જ નથી’ ટેવેલે કહ્યું. ‘એ તો તું કહે છે ને? હજી તો તું જાળક છે. તને વળા કેટલી ખમર હોય? મને એક ઈન્સ્ટર માફ આવે છે જ્યારે પાણી પ્રાર્થનાવરમાં લૂસી મથેલું. ત્રાયક મંચ પર ઊભા રહી ઘોડાં ટીપાં માટે પ્રાર્થના કરતો હતો ત્યારે અચાનક પાણીને! એક ધીસ બહારના ઓરડામાંથી આવ્યો અને આખી મંડળીને ઓઢણ સુધી પાણી ફરી વળ્યા.

‘પેલા ત્રાયકે પ્રાર્થના ચાલુ જ રાખેલી કે?’ ટેવેલે પૂછ્યું. ‘પુરુષોએ કદાચ ચાલુ રાખી હોત, પણ સ્ત્રીઓએ હોહા મચાવી દીધી.’

‘તેમણે એમ માની લીધેલું કે પાણી બાલકની સુધી આવશે?’

‘હવે સ્ત્રીઓને તો તમે જ જણો જ છે. મને એક સિગારેટ આપ.’

ટેવેલે પોતાની એક મોંઘી સિગારેટ બેન્ડીટને આપી. ટેવેલે જેવી દિવાસળી સળગાવી કે વરસ પવનથી અચાનક હોય એમ બેન્ડીટ બે હાથ એની આડા ધરી દીધા. કુનાડો બહાર ઠાલ્યો તે બોલ્યો, ‘પાણી માથે ક્યારેય તું રમત ન કરતો. તમારા સમયમાં આ નહોતું જાન્યું. ઠેરેવની નજીક આવેલા એક કિસ્તામાં એક ઘરડો જાનીનદાર રહેતો હતો. તે એમોરફી કળીલામોનો એક

હતો. આ બધું એતમજૂરોને સ્વતંત્રતા મળી તે પહેલાં બનેલું. એમોસ્કથી સ.ન. નદી સુધી તેનાં ખેતર અને ગામ પથરાયેલાં હતાં. તે લગભગ આઠેક વયે પહોંચી ગયેલ પણ તેની પત્ની યુવાન હતી અને અતિ સ્વરૂપવાન હતી. મોટે-ભાગે તે કોઈ ગરીબ ઘરની હશે એટલે તેનાથી ૪૦ વર્ષ મોટા એવા આ જમીનદાર સાથે પરણાવી દીધી હશે. પોલીન્ડના જમીનદારો હંમેશાં તેમન મુકદ્દમાઓમાં રોકાયેલા રહેતા. એ તે એક કોર્ટમાં હારી જતા તો ઉપલી કોર્ટમાં અરજી કરતા. છેક સેજમ સુધી કે લગવાન બાંહેધર્યાં સુધી તે લડતા જ રહેતા. આ બધું એટલું ખર્ચાળ હતું કે લલભલા ઉમરાવો મુકદ્દમા જીતી જાય પણ પૈસાટો તે પાચમાલ વર્ષ જતા. વળી સાવ નાના ઉમરાવથી માંડીને રેઝીડીલીસ અને અરતોરિસ્કીસ સુધીના બધા જ દારૂડિયા તે ખરા જ. કેટલાયે દારૂ પી પીને માંદા પડેલા. દરેક જમીનદાર આવા લડાઈઝખડા માટે પોતાના કિલ્લામાં એક ચઢુદી રાખતો. અને એના વગર તે એક પણ જમીનદારને ચાલતું નહીં.

મુકદ્દમા લડનારા આ ચઢુદીઓ જમીનદારના આખા વહીવટની સંભાળ રાખતા કારણ તેમના મેનેજર, મહેસૂલ અધિકારી, વ્યવસ્થાપક ને એવા નાના મોટા બધા જ અધિકારીઓ દારૂ પીવા અને ખેડૂતોને ચાળખા મારવા સિવાય કંઈ કરી જ શકતા ન હતા. એટલે આ ચઢુદી જ સાચો સાહેબ હતો. પણ સાથે સાથે બ્યારે પણ જમીનદારને ત્યાં મિજબાની હોય ત્યારે તેઓ આ ચઢુદીને રીંછને વેશ પહેરાવે, તેની પૂંછડી ખેંચે, તેની મસ્કરી કરે પણ ચઢુદીને આનો જરાય વાંધો ન હોય.

આપણે જે કેથેવના જમીનદારની વાત કરતા હતા તે પોતાની યુવાન પત્નીને માત્ર મન બહેલાવવા પ્રેમ કરતો હતો. તેને ત્યાં રેળ એકેલ નામનો ચઢુદી કામ કરતો. જમીનદાર તેની સાથે હંમેશા શતરંજ ખેલ્યા કરતો. એકેલ જમીનદાર કરતાં સારું રમી બાંધતો પણ છતાં તે તેને જીતવા દેતો. એક વખત એકેલે જમીનદારને એટલી આશ્ચર્યનીથી જીતવા દીધા કે તેણે રોષે ભરાઈ એકેલને પિસ્તોલથી કાઠ કરવા કાશિશ કરેલી. પણ જમીનદારની પત્ની ત્યાં હાજર હતી અને તેણે તેના હાથમાંથી પિસ્તોલ ખૂંચવી લીધેલી. એક દિવસ તે માંદો પડી. મને લાગે છે કે તેને શીતળા નીકળેલા, અને બસ એમાં જ તે મરી ગઈ. જમીનદારે લબધીનથી મોટા મોટા ડોક્ટરોને તેડાવ્યા પણ તેઓ તેને બચાવી ન શક્યા. નિયમ પ્રમાણે ચઢુદી ન હોય તેઓ અંતિમસંસ્કાર વખતે આપણી માફક રડતા નથી. પણ જમીનદાર એટલે મોટે મોટેથી રડેલા કે પાદરીની

પ્રાર્થનાને અપાજ્ય નહોતો સાંભળી શકાયો.’

‘એ વર્ષોમાં દરેક જમીનદારને તેમનું અન્ન સળવર રહેતું. માથે છાપડું હોય એવો જોરડો સળવર તરીકે વપરાતો. સળવેટીને ઢાંટી દેવામાં આવતી કે માત્ર સળવરમાં મૂકી રાખવામાં આવતી એ અને તથા ખગર પણ એનાથી કયો મોટો ફરક પડી જવાનો? આપણે જમીનની અંદર અર્ધજે કે સોનાની પેટીમાં-જીવજંતુઓ આપણને ફેલાવી જ આવ્યાનાં ॥ એ હકીકત છે, મોટે ભાગે વાત સાચી છે કે ખેડી? અને બીજી એક સિચારેટ આપ!’

‘પણ આ બધી વાતને પાણી સાથે શો સંબંધ ॥?’ એવે પૂછ્યું.

ખેડીટ સિચારેટનો કસ ખેંચીને કહ્યું, ‘એવી એક કહેવત ॥ કે ‘ધરતી જેને સમાવી છે, તેને બૂલી જવું નોઈએ.’ લોકોએ એમ માન્યું હતું કે જમીનદાર થોડાં અકવાડિયાં રડશે અને પછી પોતા માટે બીજી કો શોધી લેશે અથવા તો દારૂ લીંચી લીંચીને મરી જશે પણ ના, એવું ન થયું. આ તો પૂરેપૂરું પટકાયો-શું કહે છે તમે એને? હા-વિપાદરોગ. પણ તેણે રમઝેરોને બોલાવીને કહ્યું, ‘જો ભણસુનો અન્ન ધરતીમાં સડી-જળીને આવતો હોય તો પછી તેની બિંદગીનો અર્થ જ શો?’ તેણે પોતાની જાતને કહ્યું, ‘અમે ખિસ્તીએ તો કશું જ ભણસુ નથી, કદાચ તમારા ચૂંદડીએ પાસે આવે જવાબ હોય.’ એટલે પવિત્ર પુસ્તકોમાં જે કંઈ લખેલું છે તે તેને કહ્યું, પણ એથી જમીનદારને એટલો બધો ગુસ્સો આવ્યો કે એણે પોતાની ચાલુક અંતરથી તેને મારવાની કોશિશ કરી. એકલા માંડ માંડ પોતાનાં હાડકાં દેખાતા રાખીને છટક્યો. જમીનદાર રમાઈ પાસે પણ ગયો, -તારા દાદા પાસે નહીં, પણ એની પહેલાં જે હતા તેમની પાસે, હવે એ પણ તેને બીજું શું કહી શકે?

‘આ બધું ઈશ્વરની કૃપા પ્રમાણે થાય છે’ એવું કહ્યું પણ જમીનદાર મારે આ જવાબ પૂરતો ન હતો.

‘હું એમ સહેલાઈથી છોડીશ નહીં’ કેશવમાં મેઘર નામનો એક સુધારે રહેતો હતો. તે આખા પ્રદેશની સળવેટીઓ બનાવતો હતો. જમીનદાર આ સુધાર પાસે ગયો. અને કુકમ કર્યો, ‘મારા માટે સળવેટી જેવો જ એક ખાટલો બનાવી આપ. નેથી કરીને હું મરી જઈ ત્યારે અને મારા જ ખાટલામાં દફનાવવામાં આવે!’ મેઘરે થોડી વાર તો માની જ લીધું હશે કે જમીનદારનું ભેજું ચસકી ગયું છે. પણ એ જમાનામાં જમીનદાર જે કહે તે કારીગરોએ તો કરવું જ પડે. તેણે માફલું, એશીકું અને રબઈ સમાઈ રહે એટલી પહેળી સળવેટી બનાવી. જમીનદારે તેના કિલ્લાના લોકોને બોલાવીને કહ્યું, ‘દરેક

સાણસને! અંત રાજપેટી જ છે. એ કારણે હું આ લાલુથી જ રાજપેટીમાં સવા માંડીશ.' શિયાળામાં તે આ પેટીને પોતાના સુવાના ઓરડામાં રખાવતો. ઉનાળામાં તે પેલા નાનકડા પથરાના બનાવેલા ઘરમાં રખાવતો અને ફરીથી ઠંડી રાત્ર ન થાય ત્યાં સુધી ત્યાં જ સૂતો. તેના મિત્રો તેને પૂછતાં, “રાજપેટીમાં સુવાથી શું ફાયદો થાય છે?” અને તે જવાબ આપતો, “હું મારો અંતકાળ ભૂલવા નથી માગતો. વળી હું જેટલું બની શકે તેટલું મારી પત્નીની નજીક રહેવા માંગું છું.”

‘તમે તો આપણી સાન નદીને ઝોળખો જ છો ને ! વિસ્તૃત સાથે સરખાવીએ તો સાવ નાનકડા વોકળા જેવી લાગે. પણ એ શિયાળામાં રાત-દિવસ બરફ પડે જાય. ઇસ્ટર પછી જમીનદારે પોતાની રાજપેટી પેલા પથરના ઘર પર ફેરવેલી અને રોજ રાતે તે ત્યાં જ સૂતો. એવી જ એક મધરાતે નદી જલકાઈ ઊઠી. આનાથી તદ્દન અબચુ જમીનદાર તો સૂતો હતો. પથરના ઘરનું બારણું ખુલ્લું જ રાખ્યું હતું. પાણી ધસમસતું અંદર ઘૂસી ગયું અને જરા વારમાં તો રાજપેટી હોડીની જેમ તરવા લાગી. તે બારણાની બહાર નીકળી તો પલ્લુ જમીનદાર તો હતું એ નસોદરાં બોલાવતો હતો. મોટા લાગે તો એણે તે દિવસે રોજ કરતાં જરાક વધારે પી લીધો હશે.’

‘શું બની ગયું’ તેની કિસ્સામાં બ્યારે બધાને સમજ પડી ત્યારે જમીનદારને ખ્યાવવા માટે ખેડૂતોને મોકલવામાં આવ્યા, પણ પાણી બહુ ઊંડું હતું અને એક પણ હોડી હાથવળી ન હતી. તેઓએ એક દિવસ પાણી ઊતરે ત્યાં સુધી રાહ બેઠી પણ પછી ત્યાં રાજપેટીનું નામોનિશાન ન હતું. કેટલાક કહેતા કે એ ખાટલો વિસ્તૃતમાં પહોંચી ગયો અને ત્યાંથી પછી દરિયામાં તણાઈ ગયો. બીજા કેટલાક માનતા કે તેને રાક્ષસોએ બંદી બનાવ્યો હશે. તેઓએ લખલીન અને વોરસોના જાખાઓમાં પણ આ વિશે લખ્યું અને અર્ધા પોલેન્ડમાં આ ઘટના વિશે વાતો થઈ.’

‘પણ લેઈક ડોઈ પણ વાતને કેટલાક સમય સુધી ચાલ રાખવાના ? જે ગયું તે ગયું. જમીનદારનો એક ભત્રીજો પરદેશમાં રહેતો. મોટાભાગે પારિસમાં. તે જમીનદારનો વારસદાર હતો. તે પાછો આવ્યો અને આખી બગીચ કબજે કરી લીધી. તે હજી સુધી કુંવારો જ હતો. પણ અહીં આવીને તરત જ તે એક ઉમરાવની છોકરી બેઠે પરણી ગયો. તે પોતાની સાથે દહેજમાં બીજા વધારાનાં ગાય અને ખેડૂતોને લાવી હતી. ઘરડો જમીનદાર તો એ રીતે ભુલાઈ ગયો બલ્કે કે એનું ઠંકારેય અસ્તિત્વ જ નહોતું. રાણના રેસા વળતી બુદ્ધિઓએ બળકવાનું રાત્ર કયું કે જમીનદાર અહીં સી અને અર્ધા માછલી હાથ એવા

‘આણીનાં ગીતોનાં ભોજ બની ગયા.’

‘હસ વર્ષ’ વીતી ગયાં. એક દિવસ જમીનદારનો ભત્રીજો પોતાના કુટુંબ સાથે જમવા બેઠો ત્યારે તેના કિત્તાના દરવાજો એક ખેડૂતની સ્ત્રી આઠ-નવ વર્ષના છોકરાને આંગળાં વળગાડીને આવી. ચોક્કાદરે તેને રાજાને શું નોંધ્યું છે તે પૂછ્યું. અને તેણે જવાબ આપ્યો કે ‘તે નાના જમીનદારને મળવા ગયો છે.’ ચોક્કાદારને લાગ્યું કે આ બાઈ ચાંડી હતી—કાંઈએ કથારેષ આઠ-નવ ઉંઘું ખડું કે એક ખેડૂતની સ્ત્રી જમીનદાર સાથે વાત કરે? ચોક્કાદારે પોતાની સાઠી ઉગમી પેલીને મારવા માટે ત્યાં જ તે જૂઠા પાડી બિડી, ‘કુ’ મોટા જમીનદારની પત્ની છું’ અને આ તેના છોકરો છા!’ ચોક્કાદારે એક તબ્બા ફેંકી અને ‘લેશુ’ કે છોકરો પેલા ગ્રામ ગયેલા જમીનદારને એટલો બધો મળતો આવતો હતો બધું પાણીનાં બે ટીપાં લોઈ લેા. જેવી તે સ્ત્રીને નાના જમીનદાર પાસે લાવવામાં આવી કે ચારે બાજુ હોન્કો મચી ગઈ. તેણે કહ્યું કે કેસેવથા આલીને જઈએ તો એક દિવસ થાય એટલે દૂર તેનું ગામ છે. તેના પતિ જમીનદારના એ પ્રદેશના જન્મદનો રખેવાળ હતો. એ પતિ-પત્નીને એક પલ્લ બાળક ન હતું. એ પુરવાળી રાત્રિએ તેના પતિ તેની જન્મદમાંની ઝૂંપડીમાં હતો અને ત્યાંથી જ તે તજાઈ ગયો. એ જ રાત્રે તેના ઘરમાં પલ્લ પાણી ધૂસેલું તેને ‘કાઈ પડોશી પલ્લ ન હતા. પાણી બ્યારે ધરની બારી સુધી ચડ્યાં ત્યારે પછી તે છાપરી પર ચડી ગઈ. ધોળા દિવસના પ્રકાશ જેવી બિજળી ચાંદની રેલાતી હતી. તેણે પાણીમાં ટેબલ, પીપડાં, ઘોડિયાં મુખમાં તણાતાં નેચાં. અચાનક તેણે પાણીમાં તરતી રાખપેટી નોંઈ. તેની અંદર બેઠો બેઠો એક માલુસ મહા માટે ભગાડા પાડતો હતો. ઘોડીકવાર તેને લાગ્યું કે આ એક આભાસ છે. તેના પતિના મરી ગયાની આ એક નિશાની છે. પેલા આપણે રાખપેટીમાંથી બહાર ફૂંકેલા ઘાળી તેની તરફ તરવા માંડ્યું. રાખેરની કાંઈ સીએ બે આપણું ‘લેશુ’ હોત તો તે ત્યાં જ કરની મારી મરી ગઈ હોત. પણ આ તો મજબૂત ખેડૂત સ્ત્રી હતી. તેણે ચીસ પાડી. ‘તમારે શું નોંધ્યું છે? તમે છો કાણ?’ અને પેલાએ જવાબ આપ્યો, ‘કુ’ ઉમરાવ એમોરડી છું.’ આસપાસના વિસ્તારમાં એ વાત બહાલી હતી કે તે રાખપેટીમાં જ સૂતા અથવા તે કદાચ જમીનદારને ઓળખી ગઈ હોય એવું પણ બને. ધરની નજીક જ કાંધાર હતો અને તેનું બારણું ખુલ્લું જ હતું. જમીનદારે રાખપેટીને કાંધારમાં ખેંચી લઈ સાંકળથી બારણું બંધ કરી દીધું અને અર્ધનિઆવસ્યામાં તે સ્ત્રી બધાં હતી તે છાપરી પર ચડી ગયો. તેણે પાણી કિતવું ત્યાં સુધી બે દિવસ બે રાત ત્યાં જ રાહ નોંઈ બેસી રહ્યાં. એ પછી ઘોડાક જ વખતમાં સ્ત્રીને તેનો મૃત પતિ મળી આવ્યો.

જમીનદાર પેલાનાં અંતિમ સંસ્કાર સુધી છાપરી પર જ છુપાઈ રહ્યો.

‘મને ખાતરી છે કે એ બે દિવસોમાં તે સ્ત્રી સાથે શું કરવું’ તે જમીનદાર બલુતો જ હોવો જોઈએ !’ ટેવેલે વચ્ચે ટમકો મૂક્યો.

‘મને પણ એવું જ લાગે છે. અંતિમસંસ્કાર પછી તે વિધવાએ જમીનદારને પોતાના પતિનાં કપડાં આપ્યાં અને બધાને કહેવા લાગી કે તેણે તેને કામે રાખ્યો છે. એ સમયે બધા ખેડૂતો ગુલામ ન હતા. જંગલ ધરાવનારાઓ અને એવા ખીબાઓ પાસે થોડીક પોતાની સંપત્તિ હતી. મોટા ભાગના ખેડૂતો ઉમરાવો દ્વારા મુકત કરી દેવાયેલા અથવા કેટલાકે પોતાની આઝાદી ખરીદી હતી.

એટલે તેને કામવાળો મળ્યો. તેને પેન્શન મળવાનું’ પણ શરૂ થઈ ગયું. બ્યારે થોડાક મહિના પછી તેને દિવસો રહ્યા ત્યારે ઘરડા જમીનદારે તેની સાથે લગ્ન કરી લીધા કારણ તે તમાપા બાળકને જન્મ આપવા નોતી માંગતી. તેમનું બાળક જન્મ્યું, એ બાઈ જેને આંગળીએ વળગાડી લાવેલ તે આ જ છોકરો.’

‘જમીનદાર પોતાના કિલ્લામાં પાછો કેમ ન આવ્યો ?’ બદમાશ ટેવેલે પૂછ્યું.

‘હું’ પણ એ જ બલુવા માંયું છું. એવું કહેવાય છે કે ‘સતત સુખથી પણ માણસ થાકી જાય’ બ્યારે ૬૦ વર્ષ સુધી તો તમે જમીનદાર હો તો તમને બીબા કશાકની ઈચ્છા નાહતી. વધારામાં માણસ બ્યારે રાજપેટીમાં સૂતો હોય ત્યારે સમજી લેવાનું હોય કે એનું મગજ ઠેકાણે નથી !

‘પછી શું થયું ?’

‘શરૂઆતમાં તો નાનો જમીનદાર આ બધું સાચું હોય તેવું માની જ નહોતો રાકતો. તેણે પૂછ્યું, ‘મારા કાકાને મરી ગયે કેટલો સમય થયો ?’ સ્ત્રીએ જવાબ આપ્યો, ‘તે હજુ ત્રીસ કાલે જ મરી ગયા છે. અને તેમનું શરીર કોઠારમાં પડેલી રાજપેટીમાં જ છે ! સ્ત્રીએ એવું પણ કહ્યું કે જમીનદાર મરતાં પહેલાં એવું કહેતા ગયા છે કે તેની રાજપેટીને તેની પ્રથમ પત્નીની રાજપેટી પાસે જ દફનાવવામાં આવે. પાઠરી અને ખીબા ઉમરાવો આવી પહોંચ્યા અને પછી આખો રસાલો ગાડી લઈ ખેડૂત સ્ત્રીની ઝૂંપડીએ ગયો. ત્યાં તેઓએ ખેડૂત જેવાં વસ્ત્રો પહેરેલાં. મૃત જમીનદારને રાજપેટી સાથે જોડ્યો. બધા જ તેને ઝોગખી ગયા. તેઓ તેને ચર્ચ સુધી લઈ આવ્યા, એક રાત સુધી ત્યાં રાખી ખીબા દિવસે તેની પ્રથમ પત્ની પાસે તેને દફનાવવામાં આવ્યો.’

‘પેલા છોકરાનું શું થયું ?’ ટેવેલે પૂછ્યું.

‘તેઓએ તેને લગ્નલગ્ન કે વોર્સો એવી કાઈક જગ્યાએ નિશાળે બેસાડેલ. ત્યાં તેને જીવેલે તાવ લાગ્યું પડ્યો અને તે મરી ગયો.’

‘મોટાભાગે તો તેઓએ તેને ઝેર જ આપ્યું’ હશે !’
 ‘હવે નિશાળમાં એક બાળકને તે ડાહ્યુ ઝેર આપવાનું’ હવું ? એ કે દરેક
 વાત શક્ય છે.’

‘તેનો છેકરો તેની બાગીરનો વારસદાર બને એવું જન્મનંદારે કહ્યું ન હવું ?’
 ‘એવું લાગે છે કે તે ખેડૂત તરીકે જ ઉછરે એવું તે ધમ્મલ હતો.
 છેકરાને એ ધરડા માણસે જીવતો હતો ત્યાં સુધીમાં કંઈ જ સીપ્પણું નહીં.’

‘અને તેની માતૃ શું થયું ?’
 ‘તે પાછી પોતાની જૂંપડીએ ચાલી ગઈ.’
 ‘આ બધામાં કયાંય મુશ્કેલી સુધી વાત ન પહોંચી ?’
 ‘અરે મુશ્કેલી કેવો ને વાત કેવી ?’
 ‘મેં આવી વાત પહેલાં ક્યારેય નોંતી સાંભળી.’ સ્મયુષ કહેલો બોલ્યો.
 ‘આમેય તમે જીવનિષાંસો ભણો છો શું ?’
 બેન્ડીટ ઊભો થયો. એક હાથ સાથે બીજા હાથને મસળતા મસળતા તે
 ખારણા તરફ જોવા લાગ્યો. યોગક હિચકિયાટ પછી તે બોલ્યો, ‘મારે બહાર
 જવું જ પડશે.’

‘આવી કંડીમાં ?’
 ‘હવે હું અહીં તો એ કરી શકું નહીં.’
 ખાસતું બોલી તે બહાર ગયો. બહારના ટેવેલ આંખ મારીને બોલ્યો, ‘તેની
 પાસે તેનાં રહેઠેલો છુપાવેલાં છે.’
 ‘તે હજી પછી તેની દીકરીઓને મળવા બધ છે ?’ સ્મયુષ કહેલો પૂછ્યું.
 ‘મેં મારી સગી આંખે તેને ત્યાં જતા જોયેલો. મારે જીવનમાં એક ક
 હાથ હવું અને હું રાત્રે મોડેથી પાછો ફરી રહ્યો હતો. અચાનક મેં બેન્ડીટને
 જોયો. હું એક વાડ પાછળ છુપાઈ ગયો અને તેને કૂટણપાનામાં પ્રવેશતા
 જોઈ રહ્યો.’

‘તેમને ત્યાં રાત્રે ઘરાક નથી હોતા ?’
 ‘હવે અહીં રાત્રે ગયે તો ઘરાક ન જ હોય ને ?’
 ‘હું આવી દીકરીઓને મળવા ન જાઉં.’
 ‘હાઈ મારા, બાપ એટલે જાપ. વળી આટલો ઉંમરે એ બીજું કરી પણ
 શું શકે ? તેણે ત્યાં જવું જ પડ્યું હશે.’
 બાપજી પુલ્યું. બેન્ડીટ વરાળતા ચોટેચોટા સાથે અંદર હાથલ થયો. તેનાં
 કપડાં, જોડા, ટાપી દરેક ચીજ બરફથી સફેદ થઈ ગયેલો હતો.’

‘બરફનું તોફાન.’

‘આજે આપણે બરફમાં ફસાવાના અને ઘરે નથી જઈ શકવાના.’
 દ્વેસ બોલ્યો.

‘હું... તારા માટે એ મનઃક છે.’ બેન્ડીટ કહ્યું, ‘જોરથી જરાક દૂર એક જંગલ છે. હેરાવાનના મહિનામાં એક વાર બે જમીનદાર સસલાતા શિકારે નીકળ્યા હતા. એ રવિવાર હતો ને તેમણે તેમની પત્નીઓને પણ સાથે લીધી હતી. એ દિવસ હિનાબાના દિવસ જેટલો જ ફ્રેશો હતો. આખો દિવસ તેઓ પ્રાણીઓ અને પક્ષીઓને શિકાર કરતાં રહ્યાં. અચાનક વાદળાં ઘેરાઈ આખા અને બરફ પડવાનો શરૂ થઈ ગયો. મોટા કરા પણ પડતા હતા. હંસનાં ઇંડાં જેવડા કરા પડવા લાગ્યા આકાશમાંથી. મને આજે પણ તે દિવસો અરાબર યાદ છે. ઠંડાઠાલડાઠા તો એવા થતા હતા બધે ભરડોના બોય | બધા જ રસ્તાઓ અદૃશ્ય થઈ ગયા અને જમીનદારો પોતાનો રસ્તો ભૂલી ગયા. તેઓને બે એક શુક્ર ન મળી ગઈ હોત તો થીજીને મરી જ ગયા હોત. તેઓએ વિચાર્યું કે આ બરફનું તોફાન રાત સુધીમાં થઈ જશે અને સવારે તેઓ ઘરે જઈ શકશે. પણ દેસ્તો, તેઓ એ શુક્રમાં લગભગ એક અઠવાડિયું રહ્યા. પછીથી મેં પોતે એ શુક્ર બોલેલી. આવડી નાની શુક્રમાં એ ચાર જથ્થું કંઈ રીતે રહ્યા હશે એ હું કદી નોતો શકતો. શુવડા માફક તેઓ એકબીજા પર સરકતાં રહ્યા હશે. તેમણે કાચું માંસ ખાધું, ક્યું અને બરફ પીધા ક્યો. તેઓને શોધવા બેઠૂતોને મોકલેલા પણ બેઠૂતો પોતે જ પોતાનો રસ્તો ભૂલી ગયા. એક અઠવાડિયા પછી બરફ વરસતો અટક્યો અને સૂરજ ફરી દેખા દીધો. તેઓ શુક્રમાંથી બહાર નીકળ્યા અને પોતાની ભતને ઘસડતા જોરે પહોંચ્યા. આટલા દિવસોમાં તેઓ જંગલી જેવા દેખાતા હતા. તેમના પગના અંગૂઠા થીજી ગયા હતા અને બનોવથી આવેલા ડોક્ટરે કુહાડોથી તેમના અંગૂઠાને અલગ કરી નાખ્યા. એવું ના ક્યું હોત તો તેમના પગ સડી ગયા હોત-અને યુગલ પોતપોતાને ઘેર પાછા ફર્યા.

‘વચ્ચે ન બોલ. એમાંની એક સીને દિવસો રહ્યા અને થોડા મહિના પછી તેણે બાળકને જન્મ આપ્યો. તરતના જન્મેલા બાળકને બેઈને તે કોના જેવું થશે તે કહેવું અઘરું છે. પણ દાયણે એક નજર બાળક સામે નાખી અને તે બાણી ગઈ કે આ બાળક આ જમીનદારનું નથી. પણ પેલા જંગલમાં સાથે હતા તે જમીનદારનું છે. તેણે પોતાનું મોં બંધ રાખ્યું. પણ જેમ જેમ બાળક મોટું થતું ગયું તેમ તેમ વધુ લોકો આ વાત બહાર પાડતા ગયા.

આ બાળકનો કહેવાયો બાપ જીનેવાન હતો અને એની પત્ની પણ શામળી હતી. પણ બાળકને ખેલા ખીબ જમીનદાર જેવા રાવા વાળ હતા. પોલેન્ડના જમીનદારો હંમેશા ત્રીજા સગાઓથી વીંટળાયેલા રહેતા, બધા તેમની આસપાસ ભમ્યા કરતા. તેમાંની મોટાણાની સ્ત્રીઓ કુવારિકાઓ હોય અને તેઓ હંમેશા મેકખીજ સાથે ઝંઘડ્યા જ કરતી. જ્યારે આ બાળકે દુનિયામાં પ્રથમ મુઠ્ઠો કે તરત ધરડી મોકરાણીઓ ઘૂસપૂસ કરવા લાગેલી કે તે નબળા છે. આ બધી વાત જમીનદાર સુધી પહોંચી. વળી તે ખોતે 'કંઈ અબરસે થોડો હતો ? ઉમરાવવર્ગમાં પ્રતિષ્ઠા એ તો સૌથી અગત્યની વસ્તુ હતી. પોલેન્ડ દેશના ટુકડે ટુકડા કેમ થઈ ગયા ? દરેક ઉમરાવ રાજ થવા છુટકો હતો. સેજમમાં જ્યારે એક ઉમરાવે કહ્યું કે આજે રવિવાર છે ત્યારે ખીબએ ચીસ પાડી-આજે સોમવાર છે. જ્યારે કોણાકસે પોલેન્ડ પર કુબસો કર્યો હતો અને આજે આખાં ગ્રામોની કસેઆમ ચલાવી હતી ત્યારે બધા જમીનદારો પોતાનાં મહેલમાં એકબીજા સાથે ષડયંત્રો રચતા, દારૂ ઢીંચીને પડી રહેતા. જ્યારે દુરમને આવો પહોંચ્યા ત્યારે જમીનદારો તેમની મૂંઝાને વળ ચડાવો રહ્યાં હતાં. કળા ફરતા પોશાક પહેરી, એક એક ટનની તલ્લવારી લટકાવી, ગળામાં મોનાની સાંકળી પહેરી તેઓ સજ્જ થયા. તેમના ઘોડાઓ ભડ અને બાળસુ હતા. જમીનદારો લડવા ખાટે પોતાના રસાલા સાથે પોતાનો ભતના જમઘોષ કરાવતા ઉપડ્યા. કોઝેક લોકો તો ખીંજા જેવા હળવા હતા. અને તેમના ઘોડા ધનુષમાંથી છૂટેલા તીરની ગતિએ દોડવા હતા. તેઓ રાક્ષસ માફક ફરી વળ્યા. જમીનદારોનાં માથાં વાઢી નાખ્યાં અને તેને ભાલામાં પરીવી લઈ ગયા. આ રીતે પોલેન્ડના ટુકડેટુકડા થઈ ગયા.

‘હાં, વાત યત્ની હતી પ્રતિષ્ઠાની. જેની સાથે વિશ્વાસવાદ યરેલ તે પરિ તેના બે મિત્રોને મળ્યો અને તેમને દંદયુદ્ધના સાક્ષી થવા કહ્યું. રાતા માથા વાળો જમીનદાર ભીમકામ હતો. જ્યારે શામળા જમીનદાર જાડો હતો, અને તે પોતાની મૂંઝાના થોલિયાને નીચે તરફ ઢળતા રાખતો. જ્યારે સાક્ષીઓએ રાતામાથાવાળા જમીનદારને દંદયુદ્ધ વિશે બાલુકારી આપી ત્યારે તેનું અટકાસ આખી ભગીરમાં સંભળાડું કરી. તેણે કહ્યું, ‘તેને શું ભોઈએ છે ? અમે યુદ્ધમાં માંકડની માફક ઢળાઈ-ભીંસાઈને રહેલા કોણુ કોની સાથે સત્તું છે એ કોણુ બાણી શકે એમ હતા ? પણ તેને બે દંદયુદ્ધ કરવું જ હોય તો પછી થઈ જવા દો દંદયુદ્ધ. તે જાના પટે લડવાનું પસંદ કરશે, પિસ્તોલ કે તલવાર ?’ તે બે સાક્ષીઓ સરખવાથી શાંતિ રચાવી શક્યા હોત. પણ તેઓ શા મારે એવું કરે ? તેમણે પિસ્તોલ પસંદ કરી. ખીજ સવારે બે જમીનદારો ધાસના

મેદાનમાં મળ્યા. પ્રથમ તો જનને એ પોલેડના રીતરિવાજ પ્રમાણે એકમેકનું અભિવાદન કર્યું. પછી પેલા બટકા જમીનદારે પિસ્તોલનો ઘોડો દાખી રાતા માથાવાળા જમીનદારના હૃદયને ગાળાથી વીંધી નાખ્યું.

રશિયન સરકારે ડૉક્ટર પર અતિશય મૂક્યો છે પણ રશિયને પોતે માત્ર મળક ખાતર એકબીજા સાથે લડ્યે રાખે છે. એ બટકા જમીનદાર એકાદ બે અઠવાડિયાં માટે છુપાઈ રહ્યો પછી તે ઘેર આવી ગયો અને ફરી પાછો અતિશયાન પણ બની ગયો.

તે પૈસાદાર હતો. તેણે પોતાની સંપત્તિની સારી મળજી લીધી હતી. જ્યારે રાતા માથાવાળા જમીનદાર જુઠારી હતો. અને તેને અસંખ્ય સ્ત્રીઓ સાથે લક્ષરું હતું. તેની વિધવા ગળા સુધી દેવામાં દૂખી ગઈ અને તેની નગીર બસ લેણુદારો દ્વારા લીલામ થવામાં જ હતી. આવી પરિસ્થિતિમાં આવી પડેલી સ્ત્રીને અતિશયની ન જ પડી હોય. તેણે ગાડું મંગાવ્યું અને તેના પતિના ખૂની પાસે હાંકારી ગઈ. તે અંદર દાખલ થઈને બોલી, ‘સ્તાનીરલાવ-એ તેલું’ નામ હતું-તારે મને મદદ કરવી જ પડશે.’ ગુલામાં તે એની સાથે સૂતી હતી એટલે તે એને ઝોળખતી જ હતી. બટકા જમીનદારે તેને પોતાની જ હોય એ રીતે આવકારી અને નોકરાણીને બાળકને લઈ આવવા કહ્યું. મુલાકાતી સ્ત્રીએ બાળક પર એક દૃષ્ટિ નાખી અને આશ્ચર્યથી બોલી બ્રી, ‘આ તો બરાબર ઝીસ્લાવ જેવો જ દેખાય છે.’

ઝીસ્લાવ નામથી રાતા માથાવાળા જમીનદાર ઝોળખતો. બટકા જમીનદાર બોલ્યો, ‘એ તું’ એને એટલો બધો પ્રેમ કરતો હોય તો એની આથા બની જ, હું તારું બધું જ દેવું ભરપાઈ કરી દઈશ.’

‘ટૂંકામાં ઠહેલું’ હોય તો એ કબૂલ થઈ ગઈ. તે પેલા બાળકની આથા બની ગઈ અને શામળા, બટકા જમીનદારે તેનાં બધાં જ દેવાં ચૂકવી દીધાં. એ એટલો બધો ચાલાક હતો કે પોતાને કાયદો થાય એ રીતે તેણે લેણુદારો સાથે પતાવટ કરી. તેને ખીજ જમીનદારની મિલકત સાથે તેની પત્ની પણ મળી.

‘અને તેની પોતાની પત્ની ક’ઈ જ ન બોલી?’ સ્પ્રુલે પૂછ્યું.

‘એ તો શેતાનથી ડરે એવી રીતે પેલાથી ડરતી હતી.’

‘એટલે તેને બે પત્નીઓ મળી?’

‘જમીનદાર માટે એ ક’ઈ નવાઈ નહીં.’

‘પછી શું થયું?’

‘સારે ફરીથી બહાર જવું પડ્યું.’

‘હું’ ક્યાંક દિવેલ પીને તો નથી આવ્યોને ?’

‘માણસ બ્યારે ઘરડો થાય છે ત્યારે તેને પેશાબમાં તકલીફ થઈ વાય છે. મને પેશાબની કોથળીમાં પીડા થાય છે પણ બ્યારે હું’ બેઠાર બાઈ’ છું ત્યારે માત્ર બે-ત્રણ દીપાં જ.’

ટેવેલે મબ્બક કરી, ‘સુક્ષ્માં જઈ ન ચડતો.’

બેન્ડીટનો ચહેરો ચમકી ઊઠ્યો, ‘જો મારી સાથે કોઈ હોય તો હું’ તો ઈસ્ટર સુધી ત્યાં જ રહી પડું.’

બેન્ડીટ બેઠાર ચમે કે તેની પાછળ સ્મયુલ બોલ્યો, ‘ખરી હકીકતી માણસ છે.’

‘એ પોતાની તાકાલ માટે બહુવિધ હોય.’ ટેવેલે કહ્યું, ‘એક વખત પીચકે ગામથી ચોર રાત્રે બિલ્ગેરી બાબા હતા. ચોરીસર તરી કે બેન્ડીટ હોતો, તેણે તેની સિસોટી વગાડી પણ પવન એવો ફુંકતો હતો કે કોઈ તે સાંભળી જ ન શક્યું.’ માત્ર હાકડીની મદદથી જ તેણે તેમાંના ત્રણ ચોરને મારી મારી અધમૂવા કરી નાખ્યા અને બાકીના આલી હાથે જ ભાગી ગયા.’

‘એ ફરી વાર પરણ્યો કેમ નહીં ?’ સ્મયુલ કહેતો પૂછ્યું.

‘હું’ કેમ નથી પરણતો ?’ ટેવેલે વળતો ધા કપો.

‘મેં જે બોલું’ હવે એ બે તમે જુવો તો ખાવાનું પણ બૂલી જવ.’

‘મસ તો પછી આ પણ એવું જ, કોઈ માણસ ઉંચેશ માટે એકલો ન રહી શકે’ ટેવેલે કહ્યું.

‘હું’ બેન્ડીટની કોઈ એક છોકરીને પરણી શક્યો હોત.’ બેન્ડીટ બારણું ખોલ્યું, ‘છોકરાઓ, ઈધર એની પત્ની સાથે ઊધડ્યો હાજે છે. એટલે તે પોતાના પી’છાના પલંગને પી’ખી પી’ખીને ફેંકી રહી હાજે છે. જુવો તો ખરા આખી કુનિયા સ્વેત થઈ ગઈ છે.’

શોકોતવાર માટે ત્રણેય જણ શાંત થઈ ગયા. બેન્ડીટ મારી સામે જોયું, ‘હું’ કેમ અહીં બેઠો બેઠો સાંભળે છે ? તારે વાંચવું’ બેઈએ અમારા મથાકમાં ખાન આપવાની જરૂર નથી.’

‘મેં’ આખો દિવસ વાંચ્યા જ ક્યું’ છે.’

‘તારા દાદા આખો દિવસ ને આખી રાત વાંચતા. સાંજની પ્રાર્થના પછી તરત તેઓ ઘરે જતા અને તારી દાદી-ભગવાન એને શાંતિ આપે-તેમને વાળુ પીરસતી. તેઓ દિવસમાં બે જ વખત જમતા, સવાર અને સાંજે. વાળુ કરી તરત જ તેઓ સૂઈ જતા. અને મધરાતે જાડી, ઘોંઘા ખોલી, ફરી વાંચવા

પ્રતા. હું તો આ બંધુતો જ હોઉં, કારણ કે હું ત્રીસ વર્ષ સુધી રાતે ઝાઝારી કરતો. અને હું, ઘણી વાર દેવળવાળી શેરોમાંથી પસાર થતો. ક્યારેક ધારે પડતી ઠંડી હોય તો હું તારા દાદાનું ગારણું અપડાવતો અને તેઓ શલતા પણ ખરા મારા માટે. આપણા સમાજના કેટલાક વડીલો ગરીબને લાતાના પગના નખ નીચેના કાદવ કરતાં પણ ઊતરતો ગણે છે. પણ તારા જેવા વિખ્યાત, પ્રતિષ્ઠિત માણસે મને ખુરશીમાં બેસવાનું કહ્યું હતું. એમના ખસ પર એક સચોવરમાં હંમેશાં યા ઉઠાવ્યા જ કરતી. તેમણે મારે માટે પણ ચાનો એક ઠપ ભર્યો.'

બિંદજોરીમાં મેલેચ વિશંકવર નામનો એક ધનવાન માણસ રહેતો હતો. તે ઈમારતી લાઠીઓ વેપારી હતો. તેની પત્નીનું નામ ત્સીપા હતું. અને આ ત્સીપા એટલે વ્યાગનો ગાળો જ સમજી લે. તેઓને એકેય બાળક ન હતું. રજના દિવસે જ્યારે મેલેચે થોડાક ભક્તજનોને પોતાના ઘરે નિમંત્રિત કર્યા ત્યારે તે ઘર બંધ કરીને બેસી ગઈ અને કોઈને પણ અંદર પેસવા ન દીધા. તેને હંમેશા એવી જ શંકા રહેતી કે બધી સ્ત્રીઓ તેની પાસેથી તેના પતિને ખૂંચવી લેશે. સામે પક્ષે તે પોતાના પતિને પણ દુષ્ટ, ચરિત્રહીન ઠહી લાંડતી, શાપતી. ઈશ્વરના સજ્જન પર પણ તે પોતાનો ગુસ્સો કાઢતી. જ્યારે પણ તેના ઘર પાસેથી કૂતડું કે બિલાડું પસાર થતું, તે અચૂક તેમના પર પથરો ફેંકતી. તેનો પતિ તેને ઘણી સારી રીતે રાખતો. ચોવાસ ઠલાક તેને માટે નોકરાણી રાખતો. પણ કોઈ નોકરાણી તેની સાથે લાંબો સમય ટકતી જ નહીં.

‘અચાનક એક દિવસ ત્સીપા માંદી પડી અને એ તો પોટલું બાંધી નીકળી પડી અવલમંડીલે. કોઈએ એવું કહેવું ન જોઈએ પણ એ દિવસ આખા શહેર માટે રજા જેવો બની ગયો. બધી વિધિઓ પતી કે તરત જ એનો પતિ જંગલમાં જતો રહ્યો. બધા બંધુતા હતા કે એ કંઈ એની પત્ની પાછળ લાંબો સમય શોક મનાવવાનો નથી. હજુ તો ત્રણ જ મહિના થયેલા ને એ લાઈ નવી પરણેતર લઈ ફરી હાજર થઈ ગયા. તે એક અઢાર વર્ષની દેખાવડી, કબૂતર જેવી ભોળા ને શાંત અનાય છોકરીને પરણી લાવ્યો હતો. તેનું નામ ઇસેલી હતું. ગામની સ્ત્રીઓ તો મધ પર માખી મંડરાય તેમ એની આસપાસ મંડરાતી રહેતી. થોડા મહિના પછી એક સારા સમાચાર સંભળાયા કે તેને દિવસો રજા હતા.

મને મારી મા - ઈશ્વર તેને શાંતિ આપે - યાદ આવે છે. તે કહેતી, ‘અરે લાઈ, તમને શું લાગે છે. ત્સીપા આ બધું શાંતિથી સહી લેશે?’

‘અને એ શાંત ન જ રહી. જર શિયાળાની એક રાતે ઇતેલી આ ખાટલામાં ચાલી હતી ત્યારે તેની પીઠાંની રબર ડેક્કા એવી રૂલી ગઈ એ એ બિચારીના ચહેરા પર વખતે આરવા લાગી. ઓશીકું તેના માથામાં અણખ લાગ્યું. તેની પાસે એઈન્ડ નામની નોકરાણી રહેતી જે મારી સગી થતી. ઇનેદ મદદ માટે ચીસો પાડવા લાગી એટલે એઈન્ડ જઈને ધસી ગઈ. તે પશુ ચીસે પાડવા લાગી અને પછી તેઓ જાને એમના રાતે પહેરેલાં કપડે જ શેરીમાં જાય આવ્યા. આખું ગામ જાગી ગયું. ગામ તો નિયમ પ્રમાણે ભૂત હંમેશા સોમવાસરે, પશુ આ તો જાઈ ત્સીયા હતી. તે કહેવડે એમાં માલ નહીં. રોજ શં કંઈ ને કંઈ થમાસ મચતી. જાપરા પર ધનધનતા પથરાયો પડતા, ચિમનીમાં આમ ફાટી નીકળતી, ઘાળાઓ તૂટી જતી. એક કિવસ ઇતેલી રસોડામાં જઈ હતી કે બઢાકાની ઊણી તેના ચહેરા પર અણખાઈ. માફ કરજો, પશુ એક વા તો ત્સીયા ઇતેલીના ખાટલા પર પેશાબનું વાસણ પશુ ઢાલવી ગયેલી.

મેલેએ ઘરે પાછા ફરીને શું ચર્ચ રહ્યું છે તે જોયું કે તરત જ તે ટૂરીફના રબાઈ પાસે ગયો. અને રબાઈએ તેને ત્સીયાના આત્માને સુનાવણી માં બે લાવવા કહ્યું.

‘હવે આ વિધિ માટે ત્રણ રબાઈની જરૂર પડતી. પશુ તારા હાઠાએ તે હાજર રહેવાની ના પાડી દીધી. તેણે કહ્યું કે આ બધું ખાલી જીવા-જાગરિય અને મૃતિપૂજ છે.’

જ્યારે ટૂરીફના હસીદે તારા હાઠાએ જે કહ્યું તે સાંભળ્યું, ત્યારે તેઓ બધા તેમના દુશ્મન બની ગયા. બે રબાઈ બીજા ગામથી લાવવામાં આવ્યા હતા જમ્બાનું ટાણું ત્સીયાની કબર પર ગયું. કબરને તેમની સોરીઓથી ઠબકારી અને તેને વિધિમાં હાજર રહેવા ફરમાવ્યું. બીજા સવારે દેવળના એક ખૂણામાં ત્સીયાના આત્મા માટે ચાદર બાંધી આકાશ ઊભી કરવામાં આવી. દેવળ એટલી ઉંચે ઉઠેડેડે જરાયેણું ઉઠું કે તલ મૂકવાની પશુ જગ્યા ન હતી. ટૂરીફના રબાઈએ આજવાન આપ્યું, ‘એઈલા પ્રબાની દીકરી ત્સીયા, તું તારી કબરમાં શાંતિથી સૂઈ રહેવા ના પાડે છે અને તારા પહેલાના પતિ અને તેની પત્નીને વીતાડે છે, એ માટે અમે તને આ ફરજારમાં હાજર રહેવા ફરમાન કરીએ છીએ.’ તે કેટલાય હિંજુ શબ્દ બજાવ્યો, ત્સીયાને જહિષ્કારની ધમકી આપી મેલાનું શિંગડું વગાડ્યું, કાળી મીણબત્તીઓ સજાવાવી, યોમ કિપુરના દિવસે રડે એવી રીતે સ્ત્રીઓ રડવા લાગી. હું ત્યાં જ હતો અને મેં એકેએક વિચાર જોઈ હતી. અચાનક જ ચાદર હાલવા લાગી. અને બાણે તેની પાછળ ક્રોધ

‘અય અને બહાર આવવા મથતું’ હોય એમ જણવા લાગી. હવે ખરેખર શું
 થયેલું એ ન પૂછો એ જ સારું છે. ત્યાં એવી તો હો હા અને ભાગદોડ મચી
 ત્રણ વ્યક્તિઓ કચ્છડાઈને મરી ગઈ.

ટેવેલ માથું હલાવતાં બોલ્યો, ‘આ વાત મેં પણ સાંભળી છે. સમુદ્ર
 ક્ષેત્રે સ્મિત કરતાં બોલ્યો.’ તે એ ખરેખર ત્સીપા હતી? ‘અરે એ તો એક
 ખડતો બકરો હતો. ગામના કેટલાક સમજી છોકરાઓ આવા ભૂત-પ્રેતમાં માનતા
 હતા. દેવળની જમણી બાજુની દીવાલમાં એક બારી બહારના ઝોરડામાં પડતી
 હતી. જ્યારે વિધિ શરૂ થયો અને બહારનો ઝોરડો ખાલી થયો કે તરત જ
 તેઓ એક સમુદ્રતા બકરાને જેમી આવ્યા અને બારી વાટે તેને દેવળમાં પેલી
 ધાંર પાછળ ધકેલી દીધો. આ બધું પહેલેથી જ ઘડી કાઢ્યું હતું. પેલી ધાંર
 જેમી કરીને બકરાને જોવાની કંઈ હિંમત લેગી કરે ત્યાં સુધીમાં તો અડધી
 કોઓ બેહોશ થઈ ગયેલી. આ બધી નાસલાગમાંથી બહાર નીકળવાની કોશિશ
 કરતા જ ત્રણ તો કચરાઈ મર્યા. આ બધા મુક્તિખાતોમાંથી એક તો જલમાં
 મથ્યો. આ બધું કહેવા પાછળનો મારો મતલબ એ છે કે તારા હાથ કાંઠા
 અને દૂરદેશી માણસ હતા. તેમને ખબર પડી ગયેલી કે આ બધામાંથી કંઈ
 કારું નિપજવાનું નથી.’

‘પછી મેલેચ અને તેની તવી પત્નીનું શું થયું?’ સમુદ્ર ક્ષેત્રેએ પૂછ્યું.

‘તેણે પોતાનું મકાન વેચી કાઢ્યું અને ખીબા શહેરમાં આવ્યા ગયા.’

‘કેમ પેલી વિધિથી કરો ફેર ન પડ્યો?’

‘ના, ત્સીપા તેમને પીછો છોડવાનું નામ નોતી લેતી.’ બધા શાંત થઈ
 બેઠા એટલે બેન્ડીટે કહ્યું, ‘આલો છોકરાઓ, હવે ઘરે જઈએ. પિન્ચેવમાં તો
 મત્સ્યારે દિવસ ભીગી ગયો હશે.’

‘મને એકલા જતા ખીક લાગે છે.’ મેં કહ્યું.

બેન્ડીટ તેનો એક માત્ર કાળો દાંત દેખાડતો હસ્યો, ‘તને કોની ખીક લાગે
 છે? ત્સીપાને જ ખી પચે તો વર્ષો થઈ ગયાં.’

બહારની બાજુ હતું એ મીઠા જેવો ભારે અને સૂકો ગરક વરસી રહ્યો
 હતા. સૂસવાટો મારતો પવન ગરકના મૂંચળા બનાવી દેતો હતો. બકમાશ ટેવેલ
 અને સમુદ્ર ક્ષેત્રે લવલીનનો સેરી તરફ વળ્યા. તેઓ બંને ત્યાં જ રહેતા
 હતા. બેન્ડીટ મારી સાથે ચાલ્યો. જરા જરા વારે તે શ્વાસ લેવા થોભતો હતો.
 મારી મા તને આટલે મોડે સુધી વાંચવાનો રબ આપે છે?’ તેણે મોટેથી પૂછ્યું.

આખ્યાનના માત્ર 'પઠન'થી (જાનથી નહિ) પણ અને લાવનો, રસનો અને એટલે કાવ્યલવનો અનુભવ થાય છે. સંગીત એના પ્રજાલ પ્રત્યક્ષ જ્ઞાનરૂપમાં માદ થઈ જવા છતાં પ્રેમાનંદનાં આખ્યાનો 'કાવ્યો' રૂપે ધણા જ (રિપીટ, ધણી જ) આસ્વાદ્ય રહે છે તે ખુદા તરફ હું કાવ્યના અભ્યાસીઓનું ખાસ જ્ઞાન ખેંચવા માગું છું. અહીં પ્રત્યક્ષ, પ્રગટ, રીતસર જવાતા સંગીતનો વિશેષ નથી, બલકે માત્ર પઠનથી અનુભવાતા સૂક્ષ્મ સંગીતને અનુરોધ છે પ્રેમાનંદની પંક્તિએ પંક્તિમાં આ સૂક્ષ્મ સંગીત અનુભવાય છે. એ સૂક્ષ્મ સંગીતને તાલ, લય, તાદમાધુર્ય, શબ્દાલંકારોની સામંત્રી દ્વારા શ્રવણરૂપી જોડખાથી શકાય.

સાતેક વર્ષ અધ્યાપનકાર્યમાં ગાળ્યા ત્યારે પ્રેમાનંદનું કોઈ આખ્યાન લાલુપવાની તક મળતી ત્યારે અને ઘણો આનંદ થયો. મારું લઘુઆવદાનું અધુરું કામ તો 'પઠન'થી જ સિદ્ધ થતું. સમુચિત પઠનથી વિદ્યાર્થીઓ અવલોકી આનંદ સમીપ લાવતી પ્રક્રિયામાં સુકોઈ રસાનુભવ પામતા એવા મારા એકાધિક પ્રત્યક્ષ અનુભવો છે. વિદ્યાર્થી તરીકેના અનુભવની વાત કરું તો બી. એ. સુધી હું પ્રેમાનંદના ધિરિચરૂપા વર્તમા બેસી શકતો નહિ. અધ્યાપકોને 'પઠન' કરતા જ આવડતું નહિ. એ અસઘ વર્તમા ક્યાંથી બેસી શકાય ? પણ એમ.એ.માં ઉમાદાંકર પાસે પ્રેમાનંદ લાલુવાની તક મળી. કવિ 'એવું' સુંદર પઠન કરે અને એવો લાલાત્રક અવલોકી અનુભવ થાય કે વર્તમાથી જીવવાનો વિચાર પડત ન આવે. સાચે જ આ બાળત ધણા જ ચકત્તની છે અને હાથે છે ધણા અધ્યાપકોને 'કાવ્યપઠન'ની તાલીમ અપાવી બેઈએ. હું આ અંગત નિવેદન લખી રહ્યો છું તે માત્ર 'જાનોપયોગી' થાય એવા આશયથી નથી લખ્યો રહ્યો. મતનંદકવિ તો એવું કહે છે કે મારી આ શુભરાતી લાખા જેમની જેમની માતૃભાષા હોય તે સદુની અવલેન્દિયો સમસ્ત પ્રેમાનંદના આખ્યાનો 'પઠન' દ્વારા, ઉત્તમ પઠન દ્વારા રજૂ થયા કરે. અરે આ આખ્યાનો જેવી પરમ વાગ્દમ્ય સંપદા છે ! આ અંગત નિવેદન છે તેથી લખું છું કે પ્રુ.એસ.એ. વગેરે વિદેશના નિમંત્રણો હું ટાળું છું. પણ કદાચ જઈશ ત્યારે જે શુભરાતી પદસંપદા કઈક સાચે લઈ જઈશ તેમાં પ્રેમાનંદના બે આખ્યાનો અચૂક હશે. 'કુંવરનાઈલુ' મામેરુ અને 'સુદામાચરિત'. આખ્યાનોમાં હું દેખરીને બધવું વેડફીશ નહિ. શુભરાતી કાવ્યોનાં પઠન કરીશ અને જાહા, પ્રેમાનંદના આખ્યાનોનાં તો ખાસ, ચેસ !

'સુદામાચરિત'ના પ્રકાશન માટે અને એ નિમિત્તે આ નિવેદન લખી રહ્યો

હું. તો આ પરમ સંપદાના કાવ્યત્વ વિષે થોડાં ઉદાહરણો પણ આપતો રહું.
 'રે હું' તો 'સુદામાચરિત્ર'ના શુભારંભથી જ અવલુલુપ્ત થઈ જાઉં છું.

શ્રીગુરુદેવ ને ગણપતિ, સમરું અંઆ ને સરસ્વતી

પ્રબળ મતિ વિમળ વાણી પામીએ રે.

રમા-રમણ હૃદમાં રાખું, ભગવદ્લીલા ભાખું;

ભકિતરસ ચાખું, જે ચાખ્યો શુદ્ધ સ્વામીએ રે.

ગુરુદેવ અને ગણપતિના 'ગ', સમરું અને સરસ્વતીના 'સ' ગણપતિ અને સરસ્વતીના અંત્ય 'તિ-તી' પ્રબળ અને વિમળતા અંત્ય 'ળ', વિમળ અને વાણીના 'વ' મને પકડમાં લે છે. રમા, રમણ, રાખું-ના 'ર' તો ખરા પણ હૃદમાં પણ 'ર' અને રસ-માં પણ 'ર' અને ખીણ કડીનો અંતિમ 'રે'। કહો, રહે ક્યાં જાઉં? વળી ભગવદ્-ભાખું-ભકિતરસમાં 'ભ' પણ મને જકડે છે; અને બહો રાખું, ભાખું, ચાખુંના 'ખ' મને ચાખડે છે. અવલુલુપ્ત સ્વાદ! હો, હો ચાખ્યો, ચાખ્યો અને શબ્દરસ ચાખ્યો. 'પામીએ રે', 'શુદ્ધ સ્વામીએ રે'ના પ્રાસોમાં લયલુપ્ત અને હવે કંઈ અટકવાના છીએ?

પ્રેમાનંદના નાદમાધુર્યને ઢાળ, લવ, આંતરઅનુપ્રાસો, અંતિમ પ્રાસો, વર્ણસમાર્થ, ઝડઝમક વગેરે પરિભાષાથી કાવ્યવિદો ઝીણવટથી, પૃથક્કરણ કરીને, વિવિધાર્થો સમક્ષ લાલે ઉઠેલતા રહે. એવા પૃથક્કરણશીલ સૂક્ષ્મ અભ્યાસો પણ જરૂરી છે. અહીં હું વધુ ઉદાહરણો આપીને વિસ્તાર કરવા માગતો નથી. પણ આરંભની જ જે કડી રજૂ કરીને એમ સ્પષ્ટપણે સૂચવવા માશું છું કે પ્રેમાનંદનાં આખ્યાનોની પંક્તિએ પંક્તિમાં નાદવેલવ છે. કાવ્યવતી સર્વ પ્રથમ શરત તે આ નાદવેલવ છે. કેમ જે કાવ્યનું ઉપાદાન શબ્દ એ બેઝિક્કલી અવજેન્દ્રિયનો અર્થ (વિષય) છે. શબ્દ નામની ભૌતિક ઘટના હજેન્દ્રિય વિના શક્ય નથી. આ ઘટના જે અવજુગોચર છે તો પછી કવિએ કહે છે તેમ કવિતા એ કાનની કળા છે. આ કાનની કળામાં, કાવ્યકળામાં, કથનકાવ્યકળામાં પ્રેમાનંદ ઉત્તરો છે, માએફ્ટો છે, તો વીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધના અંતિમ દસકામાં મારા માતૃભાષાના એક ચાહક તરીકે, કાવ્યકળાના એક ચાહક તરીકે કાવ્યસર્જનની લગની ધરાવનાર તરીકે કાવ્યકળાના ઉત્તરો પ્રેમાનંદને બાઅદગ એક સલામ આપું છું.

શબ્દમાં, શબ્દસમુચ્ચયોમાં નાદ છે, સૂક્ષ્મ સંગીત છે. કવિ વાણીને પ્રયોગે છે ત્યારે આ શક્ય સમૃદ્ધિનો કસ કાઢે છે. કાવ્યની સર્વ સંપદા, કહો કે 'કાવ્યાર્થ' જે સર્વ પ્રથમ હન્દ્રિયગોચર અને અનિવાર્યપણે 'અવજુગોચર'

નથી તો એ 'કાવ્ય' જ નથી. અવલુગોચર તો શબ્દ માત્ર હોય; પણ અહીં અભિપ્રેત છે અવલુગીય સંવેદના. 'અર્થ' શબ્દનો સંસ્કૃતમાં એક અર્થ છે ઇન્દ્રિયાર્થ (ઇન્દ્રિયનો વિષય). કાવ્યસૃષ્ટિ, કાવ્યબ્રહ્મ, શબ્દબ્રહ્મ સર્વ પ્રથમ તો અવલોક્તિનો વિષય બનીને, અર્થ બનીને આવ્ય જને છે. આવી અવલુગીય સંપ્રતિ, અવલુગીય સંવેદના વચરની કૃતિ કદો કાવ્યકૃતિ ન હોઈ શકે. સંવેદન-શક્તિ પછિમાંથી કાંકરા કાઢી નાખે તેમ આવી અવલુગીય સંવેદના વચરની રચનાઓને કાવ્યેતર કહી તરત અલગ પાડી શકે. આ પોઈ-ટને ઈઈક લંગ્વાલુથી ભારપૂર્વક એટલા માટે ઉપસાવું છું કે કાવ્યને ન પામી શકનારા કાને કાવ્યે-તર કાંકરાઓને કાવ્યો ગણી ગૂંચણી વિવેચનાઓ કરતા હોય છે.

૨

શબ્દ અવલુગીય છે તે પ્રત્યક્ષ ભૌતિક ઘટના છે. પણ શબ્દ મુખ્યરૂપે અવલુગીય અનુભવ કરાવવા ઉપરાંત આકૃષ્ટ, સ્પર્શ, સ્વાદ અને દાદૈન્દ્રિયગોચર અનુભવો કરાવવાની ક્ષમતા પણ ધરાવે છે. આમ વેદ-વેદન-સંવેદન-આનં-પંચેન્દ્રિયો દ્વારા ગોચર થાય છે, શબ્દ દ્વારા, તેમાં શબ્દના ઉપદાનની સસદ વિશેષતા છે. અને કાવ્યકલાના ઉસ્તાદો શબ્દની પંચેન્દ્રિયગોચર ક્ષમતાને સજ્જ, અનામાસ વિનિયોગ કરી બહાનો, શબ્દબ્રહ્મરૂપે વધારાકષ પૂર્ણ, Total અનુભવ પામવા મથે છે.

જોખણા મોઢે ધણું જોખણી, માંજથી કાઢ્યાં ખીજ,
તમતમવા તાંદુલ દેખીને, મધિજી પામ્યા રીઝ. ૫/૮

પ્રાચીન કાવ્યોમાં આ આકૃષ્ટ કડીમાં સૂક્ષ્મ અવલુગીય અર્થસમૃદ્ધિ પડેલી છે તેનું પૃથક્કરણ અહીં કરતો નથી. પણ એમાં ચતુર્ગોચર જે ચિત્ર છે તે પણ કેવાં પ્રબલ છે! જોખણ (ખાંડણિયા)માં પરિગ્રમથી કાંચના આકૃષ્ટ સુદામાની પત્નીનું ચિત્ર દર્શિગોચર થાય છે. 'જોખણા મોઢે ધણું જોખણી'માં એ પરિગ્રમ કરતી નારીનો શ્રમ અવલુગોચર પણ થાય છે; અને દર્શિગોચર પણ થાય છે. 'માંજથી'માં 'હ' સાથેના સંપ્રક્રમ 'ચ'ને કારણે તાંદુલથી જોડાયેલાં કોતરાર પણ અનુભવાય છે. પ્રસંગ છે તો મને જરા જીયા અવાજે એક વાર્તા કરી દેવા દો. હસ્તપ્રતો પરથી પાચનાઓ પસંદ કરનારા વિદ્વાનોને ને કાવ્ય-તજનું શાન નથી હોતું તો તેઓ કાવ્યત્વને હાનિ પહોંચાડનારા પાઠોને પસંદગી આપી બેસે છે. જે હસ્તપ્રતો ઉપલબ્ધ હોય તે હસ્તપ્રતો પરથી પાઠની પસંદગી કરવાની હોય. એમાં કાઈ મૌલિક પાઠાન્તરને તો અવગણ નથી; પણ પાઠની

પસંદગી કાવ્યત્વની દૃષ્ટિએ સર્વિશેષ સમુચિત હોય, તે અલિંગમયી કરવાની હોય. ‘માંહથી’ના સ્થાને વિદ્વાનો ‘માંહેથી’ એવા પાઠનો પસંદગી પણ કરે છે જે સર્વથા સહ્ય નથી. ‘હ’ને યનો સંયોગ શ્રવણીય, ચાક્ષુષ અને અંશતઃ સ્પર્શ અનુભવ કરાવે છે. આવું સંવેદન ‘માંહેથી’માં પ્રાપ્ય નથી. વળી પંક્તિના ઉત્તરાર્ધમાં આવતા ‘માંહેથી’માં ‘માંહથી’ કરતા એક માત્રા વધી જાય છે જે પંક્તિના લયને લયકાવે છે. દૂંઠમાં સૂક્ષ્મ કાવ્યભાવ વિનાના પાઠોની પસંદગી કરનારા વિદ્વાનોએ આવા સંપાદન કાર્યમાં પોતાની મર્યાદા સમજી અંતિમ વાચના તૈયાર કરતા પહેલાં સંપાદનકાર્યમાં કાંઈ કવિની મદદ લેવી જોઈએ. પકન કરતા ન આવડતું હોય તેવા અધ્યાપકોના વર્ગમાં બેસવાનું જેમ અસહ્ય લાગ્યું છે તેમ મને હંમેશા પ્રેમાનંદના કાવ્યત્વને હાનિ પહોંચાડનારા પાઠોની પસંદગી કરીને વાચના છપાવી મારનારાઓના એ યુસ્તકે અસહ્ય લાગ્યા છે. ખેર, આવું બહુ ચાલ્યું છે.

‘તત્તત્તતા તાંદુલ’માં આરંભના ચાર, કાનોમાતર વચરના, એકાક્ષરોથી અલગ અલગ તાંદુલના ઠાણાનો અને ‘તત્તત્તતા’ એવા ક્રિયાવિશેષણ (ક્રિયા-વિશેષણ જ કહેવાયને ? ખોટું હોય તો વૈયાકરણીઓ સુધારી લે એવી વિનંતિ)થી તાંદુલના રૂપનો ‘દર્શનીય’ (વિઝ્યુઅલ) અનુભવ થાય છે. અને ત-કારના ઓડિયો (શ્રવણીય) અનુભવની તો અહો ખાત જ કંઈ ચોર છે !

‘મૂછ-કૂછ’ બળ વાધ્યુ’ (૫/૧૪) એવા સુદામાના વર્ણનમાં દર્શનીય. ચિત્ર તો સ્પષ્ટરૂપ છે જ, પણ મને તો આંગળીના ટેરવા પર મૂછ કૂછના બળાનો સ્પર્શ (Tangible) અનુભવ થાય છે. થાય છે ? હા, હા સ્પર્શ સંવેદન થાય છે. અને ‘મૂછ-કૂછ’ના એ ‘છ’ બળાનો શ્રુતિગમ્ય અનુભવ પણ કરાવે છે.

લક્ષી બેવા સરખી બેડી રે, હરિને સોંધો એને રાખોડી રે ! (૭/૨૭)

આમ તો વાંઠાખોલી સત્યભામાની આ કૃષ્ણ અને સુદામાની વૃક્ષના કરતી વફ ઉક્તિ છે. પણ એમાં ચક્ષુગોચર વર્ણન છે. એકના શરીર પર સુગંધી દ્રવ્ય (સોંધો) છે અને ખીબના શરીર પર રાખોડી છે. આ વર્ણન માત્ર ચક્ષુગોચર છે ? એ પ્રાણેન્દ્રિય ગોચર પણ છે. રાખોડીની ગંધ હોય, ટિપિકલ. એની સૂક્ષ્મ રજ ગન્ધરૂપે અનુભવાય. જેમ કૃષ્ણના વપુ પરનું સુગંધી દ્રવ્ય સુગંધરૂપે અનુભવાય.

પવનના બેરથી સસ્મ બેડે, બહે ધુત કોટકોટ;

થાયે ફટક ફટક ખાસડાં, બેડે ધૂળના ગોટેગોટ. (૫/૧૫)

આ કાઠીમાં થવલુગોચર, ચમુગોચર સંવેદનો અનુભવાય છે; એટલું જ નહિ 'મસ્મ છોડે', 'ધૂમ કોટકોટ' અને 'ધૂળના ગોટેગોટ' અને અવસ્થા પ્રાણેન્દ્રિય ગોચર અનુભવ થતું કરાવે છે અને ગોટેગોટ છોડતી ધૂળ મારી ત્વચાને સ્પર્શ સંવેદના પણ કરાવી જાય છે.

તૈલાભ્યંજન સ્વાને નહિ, છે રૂપ ઋષિનું ચાત; (૫/૧૭)

મૃદામાની ત્વચા સ્નિગ્ધ નથી, રુક્ષ છે. 'રૂપ ઋષિનું ચાત' એ વર્ણન સ્પર્શાનુભવ કરાવે છે.

ધાળ ભરીને બોજન લાવ્યા, મેવા ને પકવાન;

શકરાયુક્ત ઋષિને ત્યાં કાચ્યા પથમાન. (૮/૮)

આ તાંદુલનો સ્વાદ છે કેવો ! નથી આરોગ્યે એક વાર (૧૧/૧૪)

મુદિ ભરીને તાંદુલ લીધા (૧૧/૧૭)

તાંદુલ જવ મુખ તહિ પૂઠયા (૧૧/૧૯)

અકેકે ઠણ ને તાંદુલ તણે (૧૨/૨)

ખીજ મુદિ શીનાથે ભરી (૧૨/૪)

સકલ નારીને, ઠડુણા ઠરી, તાંદુલ વહેંચી આપ્યા હરિ (૧૨/૫)

તેમાં સ્વાદ મૂક્યો સુધાચાર (૧૨/૬)

ઉપરના સર્વ કવન-વર્ણનમાં સ્વાદ અનુભવ યાવ છે ? મને તો યાવ છે. ને ટાઈ હાથ લંબાવીને આપે તો હું હથેળી લંબાવવા તત્પર છું અને તત્પર છે મારું મુખતંત્ર તાંદુલની ચર્ચણા કરવા.

ભક્તિરસ ચાખું, ને ચાખ્યો શુક સ્વામીએ રે (૧/૨)

એ પંક્તિમાંના રસ-ચાખું-ચાખ્યો એ પદો તત્કાલનો મુખમાં જ રસ છૂટે તેવો 'સ્વાદ' અનુભવ કરાવે છે ને મનથી પણ સ્વાદ છે. બહુકે મનથી જ ખરેખર તો સ્વાદ છે. મન પણ હિન્દ્રિય છે, ઉભયાત્મક, યાનેન્દ્રિય અને કર્મેન્દ્રિય. તેથી શબ્દસૃષ્ટિ, શબ્દજલ્મ અંતે તો મનથી સ્વાદ છે, પ્રાણ છે.

હાં, તો શબ્દ, કવિનો શબ્દ, કવિની વાણી હિન્દ્રિયમાલ, પંચેન્દ્રિયમાલ છે અને મનેદ્રિય છે. પાંચ યાનેન્દ્રિયો, પાંચ કર્મેન્દ્રિયો ઉભયાત્મક મન જેવા વિભાગો તે પ્રવહરણથી સમજવા માટે છે. એવા ભેદો વસ્તુતઃ નથી. શબ્દ, વાણી, કવિની વાણી સમગ્ર ચેતનાને પ્રભાવિત કરે છે અને પ્રભાવનથી ચેતા-વિસ્તાર કરે છે. આ સમગ્ર ઘટનામાં શબ્દની હિન્દ્રિયાનુભવ જનવાની શક્તિ

સુષુપ્તિમાં વિનિયોગમાં કવિત્વનો વિભવ છે.

પ્રધાન કારણ છે, અનિવાર્ય કારણ છે. શબ્દના ઇન્દ્રિયવિષયગત (Sensuous);

૩

શા માટે, કાવ્ય છે? 'કવ' ધાતુમાંથી કવિ અને કાવ્ય શબ્દો બન્યા હશે? 'કવ' ધાતુનો અર્થ જાણવું એવો થાય? જો મારા પ્રશ્નોના જવાબો હા-માં હોય તો હું આગળ વધું છું. મનુષ્યને જાણવું છે, જ્ઞાન-વિજ્ઞાનથી, તાર્કિકતાથી, પ્રયત્નરહિતી એ જાણે છે. પોતાને, મનુષ્યને એ જાણે છે; એટલું જ નહિ પોતાના જાણી શકાય તેવા વૈશ્વિક સંદર્ભો સમેત માણસ પોતાને જાણવાની, પામવાની મથામણ કરે છે. કળા મનુષ્યની આવી એક અનેરી મથામણ છે. સર્વ જગતિક સંદર્ભો સમેત પોતાને જાણવાની-પામવાની-અનુભવવાની મથામણમાં કળાનાં મૂળિયાં છે. આવી મથામણ માણસ શા માટે કરે છે? એની, સર્વ પ્રથમ તો એવી મજબૂતી (સેરિયલ) ક્ષમતા છે. તેથી તે જાણવા-પામવા અનુભવવા મથે છે. જાણવા-પામવા-અનુભવવાની ક્ષણેક્ષણ વિસ્મયને અનુભવ કરાવે છે. આ વિસ્મય એટાવિસ્તારક છે. એટાવિસ્તાર માણસને આનંદ આપે છે.

મનુષ્ય પોતાને અને પોતાના સમગ્ર સંદર્ભને જોઈને, સાંભળીને, સ્પર્શીને, સૂંઘીને, ચાખીને અને એ સર્વ ઇન્દ્રિયોને મન થકી પામીને એટાવિસ્તાર અને આનંદ અનુભવે છે. મનુષ્યએતનાની આવી એક આસ ગતિ તે કાવ્યગતિ, કાવ્યકળા.

માણસ ઈક્ષણ કરે છે, નિરીક્ષણ કરે છે; સર્વ ઇન્દ્રિયોથી થતાં ઇક્ષણ-શબ્દપ્રક્રિયામાં વાહન્ય કળારૂપે પ્રગટ થતા અર્થપ્રાપ્તિરૂપે મનુષ્ય મનુષ્યને પામે છે, અનુભવે છે. આ પોતાના જ રૂપ (સ્વરૂપ)નો અનુભવ છે. શબ્દ ઇન્દ્રિયાર્થ છે; તેમ પાંચ જ્ઞાનેન્દ્રિયો ઉપરાંત ઉભયપ્રાત્મક એવા મનનો અર્થ (Meaning) પણ શબ્દ સાથે અવિનાશાવે, નિત્યસંબંધથી જોડાયેલો છે. મનનો અર્થ નહિ પણ અર્થો, અર્થઘટનાઓ જોડાયેલા હોય છે. દેશકાલગત અર્થઘટનાઓ શબ્દને જોડેલી હોય છે. શબ્દના મનથી ગ્રાહ્ય અર્થો (મિનીંગ્સ) વાણીના પૂર્વાપર સંબંધમાં, સંદર્ભમાં પ્રગટ થાય છે. What is meaning? Context is meaning. જેમ વાક્યમાં, પંક્તિમાં, પૂર્વાપર સંબંધોમાં માનનીય (હુમન) અર્થોનું પ્રગટન છે. આ પ્રગટન કવિના આશ્ચર્યનો, વિસ્મયનો વિષય છે. એમાં એને અદ્ભુત રસનો અનુભવ થાય છે. મનુષ્યતા પૂર્વાપર સંદર્ભોને સતત સાઘર્ત શબ્દકળારૂપે આશ્ચર્યથી અનુભવવાની પ્રક્રિયા તે કાવ્ય-કળા કાવ્યકળામાં વિસ્મયનો ભાવ સાઘન્ત રહેલો છે. વિસ્મયથી આરંભ અને

વિસ્મયનો વિરામ તે કોઈ એક કાવ્યકૃતિનું સાધનત એકમ. આટલી વિસ્તૃત પૂર્વબુમિશ પછી હવે ચાલ (મને સ્વતત કહું છું) 'સુદામાચરિત્ર'માં મનુષ્યના પરસ્પરના અને સમષ્ટિગત પૂર્વાપર સંબંધો એક ત્વરિત દષ્ટિ ફેંકીને જોઈ લઉં.

સંદીપનિ ઝરિને ત્યાં સહવિધાથી તરીકે કૃષ્ણ-જ્ઞરામ-સુદામા સાથે રજા. આ સહજવનમાં ગાઢ મૈત્રી બંધાઈ. સુદામા 'વડો વિદ્યાથી', અને પાટી લખી દેખાડવી પડે. ત્રણે સાથે અનભિજ્ઞા લઈ આવે.

એકઠા બેસી આરામ કરે, તે જૂથરને મન લાવે (૧/૬)

સાથે સ્વર ગાંધીને સજુતા, યાવ વેદની ધુન

એક માથે રાચન કરતા મોરલીધર, બળ, મુન (૧/૭)

આવા સહાધ્યાયો ગુરુને ત્યાંથી જૂઠા પડે છે ત્યારે ?

કૃષ્ણસુદામા ભેટી રાયા, બોલ્યા વિશ્વાધાર

'માનુભાવ ! ફરીને મળજો, માણું છું એક વાર' (૧/૮)

સુદામા તો તદ્દત્ત ક'ંઠે મુરારો પાસે શું માગે છે ?

'સદા તમારા ચરણ વિશે રહેજો મનસા મારો' (૧/૧૦)

બન્નેની સ્થિતિ અંતિમોમાં છે. એક 'વિશ્વાધાર' છે. એક 'વિશ્વાધાર' કે વડો વિદ્યાથી' હતો તે વિદ્યાપત્રી કણે એમ કહે છે : 'મુરારો ! એક જ માંગણી કડું છું કે માડું મન સદા તમારા ચરણ વિશે રહેજો.' આવી એકબીજાની સામસામેની અંતિમ સ્થિતિ હોવા છતાં 'કૃષ્ણસુદામા ભેટી રાયા' બન્ને ભેટ છે, રડે છે. વિશ્વાધાર કૃષ્ણની માંગણી છે : 'મહાનુભાવ ! ફરી એક વાર મળજો.' બે અંતિમોથી સ્થાવ નિકટ આવી જતી બે વ્યક્તિની ઉપયુક્ત અભિવ્યક્તિમાં 'મૈત્રી' છે. આ માનવીય મૈત્રીભાવનું મર્યાદા પ્રાગટ્ય છે. કોઈ ચિત્રકર પીંછીના સ્પર્શકથી સુંદર ચિત્રાકન કરે તેમ મૈત્રાન'દે થોડા સપ્તોમાં જ બે વ્યક્તિના ગાઢ મૈત્રીભાવને પ્રબલ ભાવોકેષોથી ઉપસાવી આપ્યો છે.

પહેલા જ કડવામાં, કથનકથાના, વર્ણનકથાના ઉસ્તાદ રૂપિ મૈત્રીભાવને સ્પષ્ટરૂપ ઉપસાવીને મંથેષમાં, એક જ પંક્તિમાં કૃષ્ણની વાત કહી દે છે : 'મધુરામાંથી કૃષ્ણ પધાર્યા, પુરી દારિકવાસી.' એ જ કડવામાં મુખ્ય પાત્ર સુદામાની સ્થિતિની વિશેષ વિવરતા આપે છે. 'સુદામે મૃદસ્થાનમ આંડયો, મન જેનું સંવાસી' પતિવવા પત્ની છે.

દશ જાળક થયા સુદામાને, કુપદારિદે ભરિયાં,
શીતળાએ અમી ઝાંટે તાખ્યો, થોડે બન્ને બિહારિયાં.

સુદામાના પાત્રને, પ્રેમાનંદના કહે છે ‘ભારતીય’ અભિગમથી જ સમજી શકાય. અર્વાચીન દષ્ટિથી સુદામાનું મૂલ્યાંકન કરવું તે ઉચિત નથી. ભારતીય પરંપરાનું સુદામા એક ખાસ પ્રકારનું વ્યક્તિત્વ છે. ગૃહસ્થાશ્રમ માંડ્યો. બાયોલોજિકલ પરિણામ આવ્યું તે આવ્યું. દશ બાળક થયા. આ બાયોલોજિકલ સત્ય છે તેમ ‘મન જેનું સંન્યાસી’ તે પણ સાયકોલોજિકલ સત્ય છે. સુદામા બ્રાહ્મણ છે. બાયોલોજિકલ સત્યો હોવા છતાં મનને કશું વળગેલું નથી. સમ્યક્તયા ન્યસતિ. સંન્યાસી સમ્યક્તયા ત્યજ દે છે. ગૃહસ્થાશ્રમ માંડ્યો તે સાચું. દશ બાળકો થયાં તેય સાચું. એ બાળકો થોડા અન્ને જીવ્યાં છે તેય સાચું છે. આ બધું ‘સત્ય’ છે તેમ સુદામા ‘સંન્યાસી’ છે તેય સત્ય છે. એ ‘અનુચિત’ મત પાળે છે. હરિ સિવાય કોઈની પાસે હાથ લંબાવતા નથી. એટલે જે કંઈ સાહજિકતાથી મળે તેના સ્વીકાર કરે છે. ‘આવી મળે તો અનંશન કરે, નહિ તો ભૂખ્યા પોઢે’. અહીં કંઈ નથી તેમ દરિદ્રતાનું દુઃખ પણ નથી. ખરેખર તો સુદામા સંન્યાસની પ્રક્રિયામાં સ્વયં સ્વેચ્છાથી સુદામા છે. સુદામા જીવનથી ભાગી છૂટનાર, કર્મનો અનાદર કરનાર જીવનવિરોધી આળસુ છે તેમ કહેવું તે ખરાબ નથી. ખરેખર તો એ સ્વયં જીવનને એના મૂલ રૂપમાં પામવાનો, સર્વ આવરણોથી મુક્ત એવા જીવનને, મુક્તિને પામવાનો પુરુષાર્થ કરવામાં મગ્ન છે. આવા Experimentsમાં સ્વને જોગવનારાઓનાં દૃષ્ટાંતોથી ભારતીય વાચકો અનુભવ નથી. કોઈ વિરલ મહાનુભાવો પોતાની જાતને આવા અખતરા-અજમાયેશ-પરીક્ષા-પ્રયોગમાં મૂકે તે સ્વેચ્છાથી નિરપેક્ષભાવે મૂકે. સમષ્ટિ-સમાજ આવા જાતપરીક્ષકોના દેહ અને પરિવારની સ્થિતિને ટકાવી રાખવાની જવાબદારી ઉપાડી લે તેવી પરંપરા પણ ભારતીય સમાજની રહી છે. સુદામા આવા પ્રયોગમાં તદ્દપ છે. આ સુદામાનું being છે. એમના આ યોગાનુભવમાંથી એમને વિચલિત થવું પડે છે. સુદામા કોઈ ફરિયાદ કરતા નથી. એ સમાજની ટીકા કરતા નથી. પણ હું અહીં આ ક્ષણે સમાજની ટીકા કરવા માગું છું. જાતને અસ્થિતિની અજમાયેશમાં મૂકનાર સુદામાની અને એમના પરિવારની જાણે કે સમાજને પરવા જ નથી. આવા અનુભવમાં, યોગ-પ્રયોગમાં પોતાના સમગ્ર સ્વ.ને મૂકનાર સુદામાની સમાજે ઉપેક્ષા કરી છે. ‘પોઢે ઋષિ સંતોષ આણી’ એ તો સંતોષથી પોઢે છે. જે પ્રયોગમાં જાતને મૂકી છે તે પ્રયોગથી તેમને અસંતોષ નથી. ઘરસૂત્ર ચલાવવું, એ Family Unit ચલાવવું તે તો સામાન્ય ખાતર છે. તે તો સહુ કરે છે. એ સુખ નથી. તેથી સુદામા ‘સુખ ન મમ્મે ઘરસૂત્રનું’; ઋષિપત્ની એ જવાબદારી સંભાળે છે. એ શિક્ષા માગે છે, કોઈનાં વસ્ત્ર ધુએ છે, કોઈનાં પ.ણી ભરે છે અને ‘જેમ તેમ કરીને લાવે અન્ન’,

નિજ કુટુંબ પોષે ઓળખ.' મૂળ કથા શુકદેવ પરીક્ષિત રાખને સંભળાવી રહો છે. શુકેશ શુ કહે છે ?

શુકેશ કહે, સાંભળ નરપતિ ! છે સુદામાની નિર્મળ મતિ,
નામ મૃદસ્થ, પણ કેવળ જતિ, માયાસુખ નવ ધ્મ છે રતી. (૨/૧)

ઋષિપત્નીના પરિશ્રમ છતાં આ Family Unitનું અસ્તિત્વ ભોખમમાં મુકાય છે. અન્ન મળતું નથી. બાળકોને બે ઉપવાસ થાય છે. બૂખ્યાં બાળક રુદન કરે છે, ઠંઠ, મૂળ કે ફળ પણ મળતાં નથી. બે દિવસથી માત્ર જળ પર રહેવું પડ્યું છે. અમસ્તા ય બાળકો જળ વચરનાં વાંદી-ઝાડવાં જેવાં છે. નીચા ધર છે અને લીંતો પડી ચઈ છે. શાન-માંભર અંદર ધૂસી નામ છે. ટાઢથી ધ્રુજતાં બાળકો ભસ્મ (રાખોડી)માં પેસીને સૂએ છે. આ બધું દુઃખ જાતી ઋષિપત્નીને એ પણ ભારે દુઃખ બાષનારી બાબત ■ કે પતિ પાસે જ્યોતિષ્ટિયું - પોતિયું નથી. સ્નાન શીતળ જળે કરવું પડે છે. ટૂટેલી દહાંતી સાદી પર એ પડ્યા રહે છે. સામાન્ય દિવસોમાં પણ એ (પતિ સુદામા) બીજે કે ત્રીજે દિવસે કંઈક બાહાર પામે છે. આમ છતાં, શાદ રહે, સુદામાની ડાઘ ફરિયાદ નથી. કેમ ? એ સ્વેચ્છાથી, નિરપેક્ષભાવે, સ્વયં સં-વાસના પ્રયોગમાંથી સંતાપપૂર્વક ખસાર થઈ રહ્યા છે. સુદામાનો યોગ્યભંચ થાય, પ્રયોગભંચ થાય તેવી સ્થિતિ આવે છે. પરસ્પરનો ઢલીલોમાં અછી ઉતરતા વિસ્તાર થઈ જશે. પણ અત્યંત અસ્તિત્વનો સંભવ જ નથી. પરિવાર સમેત પોતાના અસ્તિત્વને ટકાવવું તે પડે. જે અત્યંત સત્ત્વ છે તે તો આ છે.

બાહુ પડે મુજને સર્વથા, ધણું રુએ અળખા રાંક,
અન્ન વિના બાળક ટળવળે, તો લામાનો તો વાંક ! (૫/૨)

મને સુદામાના સં-વાસના પ્રયોગમાં રસ છે. પ્રયોગ કરનાર હજી બાળકોના પિતા એક પરિવાર પુરુષ છે તે સંદર્ભમાં પણ મને રસ પડે છે. આવા પ્રયોગ-વીરના સર્વથા ઉપેક્ષા કરતા સમાજનું મજબૂત ચિત્ર પણ હું કલ્પીને રસપૂર્વક જોઈ રહું છું. પરિવારનું અસ્તિત્વ જ ભવમાં મુકાય એવી સ્થિતિ સમર્પતા મિત્ર બદલવા પાસે જાયલા મારે દારિદ્ર્ય જતા સુદામા ના સર્વ સંદર્ભોમાં, માનનીય સંદર્ભોમાં મને રસ પડે છે. અને અતે મન્ન જેવો વૈભવ પ્રાપ્ત થવા છતાં 'વિષય રાજે ભોગનો પણ સદા પાથે સં-વાસ' એવા સુદામાના નિશ્ચિન્ત વૈયક્તિક beingમાં પણ મને જીંડો, ધણો જીંડો રસ પડે છે. સુદામાનું મૂલ સ્વરૂપ (being) સં-વાસીનું છે. એ ગાયબ પાસે બચ છે અને પાછા આવે છે તેમાં એ અનેક વાર સામાન્ય માણસ જેવા જાય છે. પણ અતે પાછા એ

એમના સ્વરૂપમાં સ્થિર થયેલા દેખાય છે. જેવા પરિવારની અક્રિયતા અવસ્થામાં એ સંન્યાસી છે, તેવા જ એ પરિવારની ધન-વૈભવસંપન્ન અવસ્થામાં પણ સંન્યાસી છે. હું આ કાવ્યના વિષયને આવું નામ યાદીને ઓળખાવું : સુદામા એક સંન્યાસી, સાંસારિક સંઘર્ષમાં અહીં સુદામાના પાત્રને હું કંઈ રીતે અનુભવું છું તે પરત્વેના સંકેતથી વિશેષ વિસ્તારમાં ઉતરવાનો આશય નથી. વળી સુદામા આખ્યાનના કેન્દ્રમાં છે અને એમના અન્ય સાથેના પૂર્વાપર સંબંધો ધણા વિસ્તારથી, રસપૂર્વક જોઈ શકાય તેમ છે તેથી હવે કંઈક ‘રસપૂર્વક’ જેવા તરફ વળું છું.

૪

રમા-રમણ હૃદેમાં રાખું, ભગવદ્દલીલા ભાખું,
ભક્તિરસ આખું, જે આખો શુક સ્વામીએ રે. (૧/૨)

‘ભક્તિરસ’ છે એમ કવિ પ્રેમાનંદ આરંભમાં જ કહી દે છે. સંસારમાં રહેતા એક ‘સંન્યાસી’નું આ આખ્યાન છે. ગુરુને ત્યાંથી છૂટા પડે છે ત્યારે સુદામા કહે છે : ‘સદા તમારાં ચરણ વિષે રહેજો મનસા મારી’. શુદ્ધસ્થાશ્રમ માંડે છે પણ ‘મત જેવું સંન્યાસી’. સુદામા કૃષ્ણને મળે છે અને ગાવિન્દ ગોઠડી માંડે છે. ‘શે કુખે તમે કુખળા?’ એમ અનેક કારણોની શક્યતા રજૂ કરીને પૂછે છે (કડવું ૯) ત્યારે અંતે સુદામા શો જવાબ આપે છે ?

છે મોટું કુખ વિજેગતું, નહીં કૃષ્ણજી પાસે,
આજ પ્રણુજી મુજને મળ્યા, દેહી પુષ્ટ જ થાશે. (૯/૧૦)

ધન્વ જેવો ધનવૈભવ પ્રાપ્ત થયા પછી પણ સુદામાનું આ આખ્યાનના મુખ્ય નાયકનું મૂલ સ્વરૂપ (being) કેવું છે ?

જઠપિ વૈભવ ધન્વનો, પણ ઋષિ રહે ઉદાસ;
વિષય રાખે ભોગનો, પણ સદા પાળે સંન્યાસ.
વેદ ધ્યાન અગ્નિહોત્ર હોમે, રાખે અંતર હરિનું ધ્યાન;
માળા ન મૂકે, ભક્તિ ન ચૂકે, મહા વૈષ્ણવ ઋષિ ભગવાન. (૧૪/૯-૧૦)

આમ કાવ્યમાં, સુદામાનાં સ્થાયીભાવ ઉપશમનો, પ્રશમનો છે, અને તેથી મુખ્ય રસ ‘શાન્ત’ છે. પણ સંન્યાસના યોગ-પ્રયોગમાં મુકાયેલા સુદામા સમજે કે થોડા સમય માટે, કંઈક એ યોગ-પ્રયોગ ત્યજીને મિત્ર પાસે ‘બચવા’ જવા તત્પર થાય છે તેથી બીજા એકાધિક રસોનો અનુભવ શક્ય બને છે.

સુદામાના ઘર-પરિવારનો સ્થિતિના નિરૂપણમાં શુદ્ધ ઠરુણ છે. એ હૃદય-
વેધક ચિત્રો પ્રેમાનંદની ઠરુણના આલેખનની શક્તિનો પરચો આપી રહે છે.
પિતા દારિકા જ્યાં નાંકળે છે ત્યારે બાળદેવની શું લાવવાની માંગણી છે ?

ઝામિ સુદામાને કહે બાળક, કરી રોતાં મુખ;
'પિનાછાં એવું લાવજો, જેણે બધા અમારી બૂખ.'

પ્રેમાનંદની રસનિરૂપણમાં, રસચંક્રાન્તિમાં કેવી અનન્ય ઠવિપ્રતિષ્ઠા છે તે
વિશે તત્સરનામથી રામનારાયણ સુધીના કણા વિવેચકોએ સફળ, લોકિક સમાજોએ
કરી છે. તેથી આ વિષયમાં થોડાક સંકેતો કરવાનો જ બહી ઉપક્રમ છે.
પ્રેમાનંદમાં 'હાસ્યરસ' છે. દારિકા તરફ પ્રયાણ કરી રહેલા સુદામાના વર્ણનમાં
(૫/૧૪-૧૫ ૧૬-૧૭), સુદામાને જોઈને ભદ્રવત્સીએ તેમ જ વાંઠાબોલી સત્ય-
લામા અને કૃષ્ણની ખીજ રાણીએના પ્રતિસાદોમાં, કૃષ્ણથી તાંદુલની માંકડી
મંતાકતા સુદામા, એ તાણી લેતા કૃષ્ણ, કૃષ્ણ ઠરુ આપતા નથી તે ક્ષણોમાં
'સુદામાતું' મનોગત અને પોતાને ગ્રામ પાછા આવીને 'પર્ણકુટી મારી કર્યા
ગઈ ?' એમ સાંસામાં પકળા, આવાગમન હિંડોળે ચઢતા સુદામાનાં વ્યાકુળ
સ્થિતિ વજેરે નિરૂપણમાં પ્રચુર હાસ્યરસ છે. પણ સર્વત્ર હાસ્ય ઠરુણથી
સંપ્રકત છે. ઠરુણથી સંપ્રકત હાસ્યના, હાસ્ય-ઠરુણ અભિન્ય (ઇનસેપરેબલ) બની
બધા એવા વિશિષ્ટ, અનન્ય, સમૃદ્ધ હાસ્યરસનાં ઉદાહરણો શુભરાત્રી વાહુમયમાં
પ્રેમાનંદ જેટલાં અને જેવાં અન્ય કોઈ સર્જકમાં છે ? ભદ્રવત્સીએ, કૃષ્ણની
રાણીએ કહેા કે સમાજ સુદામાને હાસ્યથી જુએ છે. આ હાસ્ય રાગ-દુઃખસૂક
છે. મને, હા જિંયા અવાજે કહેવા દો કે રાગદુઃખસૂક દુન્યવી દષ્ટિને જે હાસ્ય-
જનક લાગે તે હાસ્ય નથી; તેવા હાસ-ઉપહાસમાંથી 'હાસ્યરસ' નો તો સંભવ
જ નથી. તેથી સામાજિક, આર્થિક, રાજકીય વજેરે મૂલ્યપરસ્ત કટાક્ષથી જોતી
ઉપકાસ દષ્ટિના 'સેટાવર'માં જે હાસ્ય છે તે રસની કક્ષાએ પહોંચતું હાસ્ય હરગિજ
નથી. મને સ્પષ્ટતાથી અને તીવ્રતાથી કહેવા દો કે રસની કક્ષાએ ન પહોંચતાં
હાસ્યોમાં જ મહદંશે આપણા કહેવાતા હાસ્યલેખકો અટવાયા છે, અટવાઈ
રહ્યા છે. એક-બેઝકક વિધાન વિચારવા માટે બહી રમતું મૂકું છું. 'ભા' 'ભા'
એ માત્ર સામાન્ય ઉપહસની કથા છે. એમાં 'હાસ્યરસ' નથી. મારો રહેસ 'રસ'
પર છે. ઠરુણ વિનાતું હાસ્ય હાસ્યરસનો અનુભવ ન કરાવી રાંઠે એવું મારું
મંતવ્ય છે. આ દષ્ટિથી આપણી હાસ્યકૃતિઓની સ્પષ્ટ પુનઃસમીક્ષાએ કરવી
ધટે. પ્રેમાનંદનાં આખ્યાનોમાં ઠરુણથી સંપ્રકત હાસ્યનાં એકાધિક, અનેક
ઉદાહરણો મળી રહે છે તે જોતાં મારી અત્સાધામાં કેવું મૂલ્યવાન, સંપન્ન

મુજ્જન થયું છે એ સત્યથી આનંદ અનુભવું છું.

‘સુદામાચરિત્ર’માં આદિ અને અંતમાં અને એમ સાદાન્ત સ્થાંત્રી ભાવ ઉપશમનો છે, મધ્ય ભાગમાં અદ્વિતીય એવા હાસ્ય-કરુણનો, અભિન્ન એવા સંયોગ છે. વિસ્મય વિના તો ગતિ જ નથી. રસ શબ્દનો ધાત્વર્થ ‘ગતિ’ એવા અર્થ સૂચવે છે. પ્રત્યેક રસના નિરૂપણમાં પ્રતિપલ વિસ્મય તો પ્રગટ થતો જ રહે છે. વિસ્મય જ ભાવનો ગતિ છે. આશ્ચર્યભાવના સૂક્ષ્મ નિરૂપણનાં એક કરતાં વધારે ઉદાહરણો આખી શકાય. કણે કણે, પળે પળે, શું થશે ? કેણુ કેવી રીતે વર્તશે ? મન-વચન-કર્મનું કેવું પ્રાગટ્ય થશે ? તે સતત વિસ્મયને! અનુભવ કરાવનારી ચૈતસિક ઘટના છે. એક ઉદાહરણ તો નેહિએ જ.

હેઠળ હેમની યાળી મેલી, વસ્તુ લેવા જગદીશ;
છાડે જખીસો પાર ન આવે, ચીંથરાં દશવીશ.
પટરાણી નેહિ અચરજ પામી, છે પારસ મોટું રત્ન,
અમૃત ફલ, કે સંજ્વનમણિ, આવડું કીધું જતન !
વેરામાં કણુ ને પાત્ર ભરાયું, નેહિ રહ્યો જીવતી સાથ;
તાંદુલના કણુ હાલિયા ચાંપી, બોલ્યા વેકુંઠનાથ : (૧૧/૧૧-૧૨-૧૩)

ગ્રીતાઓ, કહો કે વાચકો-ભાવકો તો જાણે જ છે કે દશવીશ ચીંથરાની ખોટલીમાં શું છે ? જતાં રસ પડે છે ? જખીલાની છોડવાની ક્રિયા, પટરાણીઓનું કુતૂહલ, કણુનું હેમની યાળીમાં વેરાઈને પકડવું. આ જુદું જ રસનો અનુભવ કરાવે છે ? હા, તો આવા સૂક્ષ્મ ભાવનિરૂપણમાં જ ખરેખર અદ્ભુતરસનું પ્રાગટ્ય છે, ભાવકના ચિત્તમાં. પ્રસંગ છે તો એક ચપાટ ચારી લેવા દો : મુનશી કે આજના ઘણા નવલકથાકારો જે ‘રોમાન્સ’ અને ‘થ્રિલર’ લખે છે તેમાં ખરેખર અદ્ભુત ‘રસ’ રૂપે અનુભવાય છે ? વિવેચકને એ દિશામાં પુનર્વિવેચનનો સંકેત કરું છું; અને જો જવાબ ‘ના’ એવો મળતો હોય તો હવે આલાસી કૃતિઓને અલગ પાડીને આવી મૂઢી દેવામાં વિલંબ શા માટે ? વિસ્મયના ભાવ વિના રસનો સંભવ જ નથી. સર્વ રસોની નિષ્પત્તિમાં સાદાન્ત વિસ્મયનો ભાવ અનુસ્થૂત છે.

સાતમા કડવાની પ્રથમ આઠ કડીઓમાં શૃંગારરસની મનહર સેરી પંક્તિએ પંક્તિમાંથી છૂટે છે. રસશાસ્ત્ર એ કળાક્ષેત્રને ભારતની અનન્ય, અપૂર્વ દેણુગી છે. કાવ્ય (સાહિત્ય)-નાં નાટ્યાદિ વિભિન્ન સ્વરૂપોને (નવલકથા, વાર્તા વગેરેને પણ) વિવેચકેએ સૂક્ષ્મ રસલક્ષી અભિગ્રમથી તપાસવા નેહિએ, ખાસ. હા, આજની તારીખે પણ.

અલ્પ કહેતી હોતી અલંકારઃ વાઙ્મય અભિવ્યક્તિમાં સ્પર્શકને બધું હું અટકી જઈ, અલ્પ એમ લાગે ત્યારે વાણી અલંકૃત થઈ હોય છે. અલંકાર વિના કાવ્યની વાણી Sensuous Function કરતી નથી. અલંકારણ વાણી સેન્સ્યુઅસ બનાવે છે. આમ તો શબ્દ અવલેન્દ્રિયનો વિષય છે. એટલે વ્યવહારના કાબેરે શબ્દો પણ અવલેન્દ્રિયગ્રમ્ય છે. પણ એ વાણીમાં, શબ્દોના પ્રયોજન માત્ર, મહદંશે, મનથી (મગ્નથી) ગ્રાહ્ય એવા નિશ્ચિત અર્થ (Meaning)ને નહિ પણ સાક્ષાત્ અનુભવને, પ્રત્યક્ષ અનુભવને તાકે કે 'સાક્ષાત્' અને 'પ્રત્યક્ષ' આ બંને શબ્દોમાં 'અક્ષ' શબ્દ છે તેનો વ્યાપક અર્થ ઈન્દ્રિય થાય છે. માત્ર આંખ નહિ પણ સર્વેન્દ્રિયોને એ શબ્દ સૂચવે છે. ઈન્દ્રિયો પર પ્રભાવ પડે તો જ જે વર્તમાન છે તેનો સાક્ષાત્કાર થાય. દૂરમાં વ્યવહારની સાધાનું કાવ્યની વાણીમાં મેટામેર્ફોસિસ થાય છે તે અલંકારણથી થાય છે. અલંકાર વિના કાવ્યવેદનો સંભવ નથી.

ઉપમા વગેરે અર્થાલંકારોમાં ધણુંબધું પ્રેમાત્મક પરંપરિત ફોટોકોનો વિનિયોગ કરે છે. આમ છતાં કવિયિત્ત્વ ક્યાંક ચૈત્ત્વિક અર્થાલંકારો મળે. અભ્યાસીઓએ આ પરત્વે કંઈક વધારે ઝીણવટથી અભ્યાસી કરવા જોઈએ. મને એમાં ઝાઝી ગતાગમ પડતી નથી. તેથી હું મારા કોઈ અભ્યાસ તથા મારાં કોઈ નિરીક્ષણો રજૂ કરી શકું તેમ નથી. માત્ર એક બે મુદ્દા અહીં ઉપસાવવાનું પ્રયોજન છે.

પ્રેમાત્મક પરંપરિત, પરિશિત અર્થાલંકારો પ્રયોજે છે છતાં કવિની વાણી હપટી લાગતી નથી; બલકે સેન્સ્યુઅસ બની રહે છે અને વર્ણમાનનો સાક્ષાત્કાર કરાવી રસાનુભવ કરાવી શકે છે તેટલું એક કારણ છે પ્રેમાત્મકની વાણીની Audible, અવશ્યીય વિશેષતા. પરંપરિત, પરિશિત, કહેા કે હપટા થઈ ગયેલા અર્થાલંકાર આછી તો આછી ચિત્રાન્નતા ઉપભવે છે; પણ કવિની પ્રબલ અવશ્યીય લક્ષ્યાંક વાણી ધણી જ પ્રભાવક સેન્સ્યુઅસ અસર કરી શકે છે. પ્રેમાત્મકની પંક્તિએ પંક્તિમાં બહુલુત લયકેશ છે. પ્રેમાત્મકના વિવિધ ઢાળોની જંદોમયતા પર જ પૃથક્કરણ કરી આ વિષયની સજ્જવાળા મિત્રોએ ખાસ સ્વતંત્ર જંદોમીયા કરવી જોઈએ. અલગત એ દેશી ઢાળોની પ્રાચીન-મધ્યકાલીન પરંપરાએ હશે, છે. એ સમગ્ર સામગ્રીને કેવલ જંદોમયની દૃષ્ટિએ, ગાણિતિક પૃથક્કરણ કરી તથાગીને વારવવાનું કતવ્ય જંદોમીયાએ કરવું રહ્યું.

પ્રેમાત્મકની ઠવિપ્રતિષ્ઠા પરંપરિત અર્થાલંકારોમાં ભલે વિશેષ રહે

ખીલતી ન જણાય; પણ અલંકાર જ, અર્થાલંકાર જ ન હોય અને છતાં વાણી
 અલંકૃત થઈને પ્રભાવક બનતી હોય એવા એક ખાસ અલંકારમાં તે પ્રેમાનંદ
 ગ્રેટ છે. એ અલંકાર છે સ્વભાવોક્તિ. મનુષ્ય કે મનુષ્ય જેને ઇન્દ્રિયોધી અતુલવે
 છે તેવા કોઈ પણ પદાર્થનું સ્વાભાવિક વર્ણન સૌન્દર્યનો અતુલવ કરાવે છે.
 આવું પદાર્થના સ્વભાવનું વાસ્તવિક વર્ણન પણ ઇન્દ્રિયગોચર અતુલવ કરાવી
 રસાતુલવ સુધી અને આનંદસુધી લઈ જાય છે. આવી વસ્તુસ્વભાવનું વર્ણન
 કરતી કાવ્યવાણીમાં પણ અલંકારણ કરવાની અદ્ભુત શક્તિ રહેલી છે; તેથી
 સ્વભાવોક્તિને પણ પ્રાચીનોએ અલંકાર કહ્યો છે. (આ વિષેની રસપદ્ધિ અર્થા
 શ્રી ભાષાણીએ ‘કાવ્યવ્યાપાર’ નામના એમના ગ્રંથમાં કરેલી છે) ઉત્તમ
 સર્જકોની વાણી હંમેશાં સ્વભાવોક્તિ બનીને ખીલે છે. મનુષ્ય સમેતના સર્વ
 પદાર્થોના સ્વભાવોનાં સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણો વિના આવી વર્ણનશક્તિનો સંભવ નથી.
 પોતાને અને પોતાના સંદર્ભરૂપ સકલ સ્થિતિને રસપૂર્વક, ધ્યાનપૂર્વક તદ્દપ
 થઈને સાંભળનાર, જોનાર, સૂંધનાર, સ્પર્શનાર અને ચાખનાર વ્યક્તિ જ
 જ્યારે વાંચક અભિવ્યક્તિનો ઉમેશ અતુલવે છે ત્યારે સ્વભાવોક્તિએ
 પુરસ્કારમાં હલકાય છે. પ્રેમાનંદમાં મનોહર સ્વભાવોક્તિનું પ્રાચુર્ય છે. આ
 એક માત્ર શક્તિનો વિચાર કરતા, કલ્પન મનોમન જાણુમાં મૂકીને, જમણો
 હાથ જીંચો કરીને મારા પૂર્વજ કવિ પ્રેમાનંદને એક સંસ્કૃત આપી દઈ
 છું. તર્કદોષ ચીટકતો કોય તો પણ આત્યંતિક વિધાનોમાં રાચવામાં મને
 મળ આવે છે. એવાં વિધાનો કરીને રસિક અભ્યાસીઓને ઉત્કરવાનો અને
 મારા વિધાનને ઝીણવટથી તપાસવા પ્રેરવાનો અને કંઈક યથાર્થને પામવા
 મારા સમેત સહુ પ્રેરાય એવો શુભાશય મનમાં હોય છે. હા, તે મારું વિધાન
 છે : સ્વભાવદર્શન, પદાર્થોના સ્વભાવદર્શન વિના કોઈ અર્થાલંકારનો સંભવ
 જ નથી. પ્રત્યેક અર્થાલંકારનો મૂલ આધાર પદાર્થોના સ્વભાવદર્શનમાં છે.
 જે આમ છે તે સ્વભાવોક્તિમાં Pure નિરીક્ષણો છે. એમાં પદાર્થનું સીધું
 વર્ણન છે. કહો કે ઉપમાતની મદદ વિનાનું વર્ણન છે. આવું વર્ણન કરનાર
 સર્જકને પદાર્થનો, વર્ણનો, પ્રત્યક્ષ સાક્ષાત્કાર છે. This is some thing
 great ! મિત્રો, હું જ્ઞાનપૂર્વક આત્યંતિક વિધાનોમાં સરી રહ્યો છું. ખીન્ન
 ઉપમા, ઉત્પ્રેક્ષા વગેરે અલંકારોનો અહીં વિરોધ અભિપ્રેત નથી. ઉપમાન-
 ઉપમેય પણ પ્રમાતાની, પ્રમેય પ્રક્રિયા છે. એવી વિશિષ્ટ ચૈતસિક ઘટનાનો
 વિરોધ ન હોય; પણ કાવ્યસર્જકોને હું સ્વભાવોક્તિનો અનુરોધ અવશ્ય કરીશ;
 અને સૂચીકેને પણ કાવ્ય, નવલકથા, વાર્તા વગેરે વાંચક રૂપોમાં જે તે
 સર્જકની પ્રતિભા સ્વભાવોક્તિઓના સર્જનમાં કેવો હિસાબ આપે છે તે

ચકાસવાનો પણ અનુરોધ કરીશ.

સ્વભાવોક્તિનાં અહીં 'સુદામાચરિત્ર'માંથી ધજાં ઉદાહરણે આપે શકાય. વિસ્તારણવે યોગ્ય લેઈએ.

આ નીચાં ત્રે, લીંતડીઓ પડી, ધાન-મંભર આવે છે ચડી; (૨/૯)

તૈલાભ્યંજ સ્વપ્ને નહિ, છે રૂપ્ય ત્રણિયું માન

એક હરતે અહીં ભવેષ્ટિકા, ને એક કરે વુંખીપાત્ર (૫/૧૭)

હરતા ફરતા હીંસે ઘોડા, બાંધ્યા હેમ તણા અછાકા

પુરમાં ડોલે મહના મઠનળ, લંતર પાયે સોનાની સાંકળ (૬/૧૭)

સાતમા હડવામાં અનેકાનેક, પ્રચુર સ્વભાવોક્તિઓ છે. 'કોઈ કહ્યું' સ્વભાવોક્તિ 'જિનાતું' હશે? અરે, ઉસ્તાદ, યુરુ, લોકોના પણ કવિ અને કવિઓના પણ કવિ પ્રેમાનંદ, સતરમા શતકના ઉચ્ચાર્થમાં તમારા જીવનકવન ખીલ્યાં; અને આ તમારા એક ચાહકને દૂર વર્ષો પછી જન્મવાનું બન્યું. આવે અકસ્માત શા માટે? અરે, અહો અમે તમારા સમકાલીન હોઈ, સ્વયં તમારા શીક'ંટે થતા તમારાં કાવ્યોના પઠનથી/ચાનથી પરમ આનંદ પામના હોત એવી કલ્પના પણ હજુભર રોમાંચનો અનુભવ કરાવે છે; તો ખરેખર તમારા સમ-કાલીન હોત તો? ખરે.

અમે તો પીએચ.ડી. ક્યું નથી. ચિસિસ લખ્યો નથી. પણ 'કોઈ માત્ર સ્વભાવોક્તિ પર ચિસિસ કરે અને એ નિમિત્તે પ્રેમાનંદ વગેરે ધાર્યેક કવિઓના અભ્યાસ માત્ર આ એક જ અભિગ્રમથી કરીને સફળ રસપ્રદ તારતમ્યો પેશ કરે તો મન્ય આપી ભય. ચિમિસ નિમિત્તે આવું તો ધણું ધણું કરવા નેવું' છે; પણ માત્ર મહાનિબંધોના નામ થોથથા-પોથથા જ ખડકાય છે. બહે ભોત એમના.

૬

પ્રેમાનંદ કથનકળામાં ખીલે છે. Narrative genreમાં એ ઉસ્તાદ છે. એટલે આખ્યાન એવા 'નરેટિવ જારિ'માં એકમાત્ર પ્રેમાનંદ અનૂર્ણ છે, અનન્ય છે. કથા કહેતો, કથન કરતો એ એક 'કથક કવિ' છે. એતી કથનકળાને સૂક્ષ્મતાપૂર્વક જોડાણ અને વ્યાખ્યાની કોઈ જુએ, તથાસે તો રમે. આ પરતવે મારી વૃત્તિ અને ક્ષમતા મર્યાદિત હોઈ પ્રેમાનંદનો કથનરીતિઓના વૈવિધ્યપૂર્ણ પ્રણાલિનું વિશ્લેષણ કરવાનું આકલ્પ કરતો નથી. આખરે તો આ મારું અંગત નિવેદન છે તેથી અંગત દષ્ટિએ સંકોચ વચર વાત કરું તો આવા કાવ્ય માટે

મારી પાસે સમય પણ નથી. જીવનના જે કંઈ જોષ વર્ષો હશે તેમાં મારે તો 'સર્જન' કરવું છે. મારો સમય એમાં જ બધું છે મારી હયાતીની ક્ષણોનો મારો આનંદ. આ નિવેદન લખવા બેઠો છું તે મારી ચેતનાને કાવ્યાનંદથી તરંગતર સંપન્ન કરનાર એક કવિને નમસ્કાર કરવા માટે. બાકી આ કંઈ મારું કામ નથી. હા તો વાચકમિત્રો, પ્રેમાનંદની કથનપ્રતિભાના મને બહુ ગમતા એકાદ આનિષ્કાર માટે સંકેત પૂરતું થોડુંક લખું.

પ્રેમાનંદ કથક છે; પણ એ એવું કથન કરે છે કે બહુ કાન અને આંખ સમક્ષ સિનેમેટિક ફોર્મ ન રજૂ થતા હોય. ચલચિત્રકળા 'સાઈટ' અને 'સાઉન્ડની' કળા છે. પ્રેમાનંદનાં આખ્યાનો બહુ કાઈ ચલચિત્રસર્જક માટે સર્જનાં હોય એવો મારો અભિપ્રાય છે. પ્રેમાનંદ બહુ સતત કલોઝ-મિક અને લોંગ શોટ્સથી પોતાની સામગ્રીને રસપૂર્વક જોયા કરે છે. રિઅલી, હું તો પ્રેમાનંદમાં કેમેરાની વિવિધ મુવમેન્ટ્સ અનુભવું છું. અરે, અરે શું વાત વાત કરું દોસ્તો, મળ તો પ્રેમાનંદમાં એવી છે, સિનેમેટિક, કે કેમેરા અને પાત્રો ઉભયની ગતિ અર્થાત્ દ્વિવિધ ગતિના કાબિલેદાર દર્શન થાય છે. પ્રેમાનંદનાં આખ્યાનોમાંથી અનેક ઉદાહરણો આપી શકું. પણ અહીં એક જ ઉદાહરણનો માત્ર ઉલ્લેખ કરીને સંતોષ માનું છું. 'સુદામાચરિત્ર'માં સાતમા કડવામાં આરંભથી જ શોટ્સ શરૂ થાય છે. (૧) સૂતા સેને શ્રી અવિનાશ રે (મિક શોટ) (૨) આઠ પટરાણી છે પાસ રે (લોંગ શોટ) (૩) ડુકિમણી તળાંમે પાય રે (કલોઝ શોટ) (૪) શ્રીકૃંદા ઢોળે છે વાય રે (કલોઝ શોટ) (૫) ધધુ દર્પણુ લદા નારી રે (એક્ઝાધિક મિક અને કલોઝ શોટ્સની મળઓ એમાં દર્પણમાં પ્રતિબિંબિત કૃષ્ણના મુખ-નો કલોઝ શોટ પણ આવી જાય.) નહિ, નહિ મિત્રો મારો એક પ્રિય શબ્દ વ.પરીને કહું તો આ એક જ કડવામાં 'અપરિપ્તખેદ' શોટ્સ છે. અહા, સિનેમેટોગ્રાફીના સર્જક માટે એવું તો સમૃદ્ધ આ કડવું છે! અતિશયોક્તિથી અસંખ્ય શોટ્સ એમ કહું છું પણ તાત્પર્ય છે કે ઘણા શોટ્સ છે. અને તેથી ઘણા, ઘણા CUTS છે. અને એ દશ્યમાલાએને એડિટિંગ વખતે સ્પષ્ટલી, વિધાઉત જર્ફસ સંયોજિત કરવામાં એડિટર અને દિગ્દર્શકને અપ્રતિમ મળ આવે અને એટલે થ્રિટિંગ કરતા પહેલાં બધું ચુસ્ત રીતે, ચુસ્ત અક્ષરમેળ છંદ જેવું ચુસ્ત રીતે, આવિષ્કૃત થાય તે માટેની સમજપૂર્વક ધૈર્યપૂર્વક પૂર્વતૈયારીઓ કરવી પડે. આ સાતમા કડવામાં સમૂહદશ્યો છે. કૃષ્ણ, આઠ પટરાણીઓ અને બીજા અનેક રાણીઓ. બધાનાં Functions છે. તે બધું 'કવર' કરતા જવાનું. કેમેરાને વિધાઉત

તે ટ્રેકિંગની પણ તક છે. પણ મારે માટે પરમ હુબકર આ
છોડી દઉં. પ્રેમાનંદનાં આખ્યાનો વાંચુ છું ત્યારે ધણી
વાર મન 'ઈલેક્ટ્રા' વગેરે એકાધિક કલાત્મક ચલચિત્રોના હોરિયન, સર્જક
Jancso Miklosનું સ્મરણ થઈ આવે છે. માની લો કે પ્રેમાનંદ ચલચિત્ર
સર્જક છે. પ્રેમાનંદનાં 'સુદામાચરિત્ર' વગેરે ચલચિત્રો લંડનમાં, પેરિસમાં કે
ન્યૂયોર્કમાં જોઈને કોઈ વિવેચક લખી રહ્યો છે. શું લખી રહ્યો છે ?

His use of the camera is an end in itself, tracking
encircling, and observing his players in the conscious
role of a dispassionate third party.

■

હજી Points તો મનમાં રમે છે; પણ અટકું અહીં. હવે હમણા સમય
નથી. અરે વાણી પ્રેમાનંદને કેવી 'વશ' છે તેની વાત કરવાની તો રહી ગઈ.
એની શબ્દસૂત્રમાં સ્વર-સ્થાનની પ્રસાવકતા મુખ્ય છે; તો અર્થની દૃષ્ટિએ
પણ પ્રેમાનંદ શબ્દપસંદગીમાં પૂર્ણ સમાન છે.

ચમર કરે ચક્રપાણિ (૮/૧)

સુદામાનાં ચરણ પખાલે, હાથે સારંગપાણિ (૮/૩)

જેવાં અનેક ઉદાહરણોમાં (ચક્રપાણિ, સારંગપાણિ) પ્રેમાનંદની શબ્દ-
પસંદગી શ્રવણીય મનવાની સાથે, ચિત્રાત્મક મનવાની સાથે જોડે અર્થવિસ્તાર
પણ સાધે છે. અરે, કાળવણી તો પ્રેમાનંદની ! શોધી લેજો. શોધવા પણ
નહિ પડે. ઠેર ઠેર કાને પડશે, આંખે ચડશે અને મનમાં ઢળશે, અનેક ઉદાહરણો.

૮

રહી જશે તો રહી જશે કોઈ Points. વધારે જીવીશ અને મુકમાં
આવીશ તો પ્રેમાનંદ વિષે ફરી ક્યારેક લખીશ. છેલ્લે એક પોઈન્ટ-ની સ્પષ્ટતા
કરી લઉં. હું 'ઈશ્વર, ગોડ, ચમત્કારોમાં માનતો નથી. આમ જતાં મને માન્ય
નથી એવી સાગમી, લગચલ સાગમી, આખ્યાનનો પાઠ કરું છું ત્યારે મારા
સંવિત્ત-ને વિચારપ થતી નથી. આમ કેમ ? મારા વિરોધી વિચારો ઉપસતા જ
નથી. 'ઈશ્વર, કુળજી જેવા વિશ્વાધાર નથી-નથી-નથી એવું મારું સ્પષ્ટ ધ્યાન
(વેલમ્) વિગ્રહિત થઈ જાય છે. એવું જાણું વેદાન્તમાં વિગ્રહિત થઈ જાય છે.
આ મારો નિષ્કાલસ એકસાર છે. કવિ પ્રેમાનંદની કાવ્યસંપદા એવી સંમોહન
કરીને પકડમાં લે છે કે હું સાવ-ત કવિના આખ્યાનને ખ્યાનપૂર્ણ બની, રચ-

પૂર્ણ બની સાંભળી રહું છું. મારી કોઈ શરતે મારે પ્રેમાનંદના આખ્યાનને સાંભળવાનું ન હોય તેમાં મારા નિર્વિઘ્ન લાવનનો ઉત્તર છે તેમ કવિ પ્રેમાનંદના કાવ્યવર્ણમાં આ ઘટનાનો જવાબ છે.

સુદામાના પાત્ર વિષેનો એક મુદ્દો પણ થોડોક જણાવટ માગે છે. સુદામા સાધનતા સંન્યાસી છે, ભક્ત છે. છતાં તે કૃષ્ણને મળવા જાય છે તે પ્રસંગોમાં સુદામાના મનવચન-કર્મનું કેટલુંક નિરૂપણ સુદામાના પાત્રને જાણે એવું નથી એમ લાગે. સુદામા સંન્યાસી છે; પણ જદુરાયને ‘જયવા’ જાય છે તે પ્રસંગોમાં એ સામાન્ય માણસ બની રહે છે. સામાન્ય એટલે રાગ-દ્વેષવાળા માણસ સંન્યાસના યોગ-પ્રયોગમાંથી થોડા સમય પૂરતા બહાર સરી આવતા સુદામાના મન-વચન-કર્મમાં રાગદ્વેષ ડોકાય તેમાં અને તે ક્ષણોનું સુદામાનું વર્તન અપ્રતીતિકર નથી લાગતું. એમ હોવું ‘માનવીય’ છે. સુદામાના મનો-તંત્રમાં આ બધું (રાગદ્વેષ) ક્ષીડ તો થયેલું જ છે. સુદામા માણસ જ છે. સદીઓથી રાગદ્વેષની પરંપરા જે મનુષ્યભૂતિ (હુમન રિપસિસ)માં પ્રવર્તી રહી છે તે મનુષ્યભૂતિના જ એક પ્રતિનિધિ સુદામા છે. એ એવી પરંપરામાં જ ઉછરેલા છે. એમના મન-મગજ-મસ્તિષ્કમાં રાગદ્વેષ ક્ષીડ થયેલા જ છે. પ્રસંગ આવના તે ઉછળી પડતા દેખાય છે પણ છતાં સુદામા રાગદ્વેષમાં સાવ લથડી પડતા નથી. એ સમતુલા જાળવી રાકે છે અને એમનો ઉપશમનનો સ્વા-ર્થીલાવ પ્રગટી રહે છે. કોઈ કોઈ ક્ષણોમાં સુદામાનું રાગદ્વેષમૂલક વર્તન દેખાતું હોવા છતાં અંતે તો એક સંન્યાસી જ સ્થિરતાથી ઉપસી રહે છે. એ વર્તનોમાં વિરોધ જોવા ? ના, આ એક જ વ્યક્તિનાં વર્તનો છે. યુદ્ધ સુદામા પણ પોતાના મન-વચન-કર્મના નિરીક્ષક છે. અને નિરીક્ષ અને નિરીક્ષક એક જ છે. પ્રેક્ષ્ય અને પ્રેક્ષક અભિન્ન છે. એક સંન્યાસીના જ ભેભમાં હજુ શેષ રહેલા રાગદ્વેષના અંશો ઉપસી આવે છે તે જોવામાં અને તો રસ પડે છે. અરે એ ક્ષણોમાં સુદામાના હોલાયમાન મનોગતને કેવી સૂક્ષ્મતાથી પ્રેમાનંદે આલેખ્યું છે ! અને તો દોસ્તોયેવ્સ્કી અને ચેખોવનું સ્મરણ થઈ આવે છે. નવલકથા અને ટૂંકી વાર્તાના આ બે ઉત્ક્રાંતિનું સ્મરણ થઈ જ આવ્યું છે તો એક વાત દોહરાવીને રહે. જે કરુણાથી દોસ્તોયેવ્સ્કી અને ચેખોવે મનુષ્યોને, એમના પૂર્વાપર સંબંધો સમેત જોયા છે એવી જ કરુણાથી સત્તરમા સદીકના ઉત્તરાર્ધમાં, મારી માતૃ-ભાષા શુજરાતીમાં, આખ્યાનના કાવ્યસ્વરૂપમાં, કવિ પ્રેમાનંદે મનુષ્યોને, એમના પૂર્વાપર સંબંધો સમેત જોયા છે. મારા મનમાંથી ‘નવલ’ શબ્દ પણ ઓગળી ગયો છે. સાહિત્ય સ્વરૂપો વિષેની ‘બડ’ ભેદદષ્ટિ પણ ઓગળી ગઈ છે. આ

અંગે એક આત્મીયિક વિધાન હમણા મનમાં ઉપસી આવશે પણ તે હવે, આ
 ક્ષણે, અહીં પ્રસ્તુત નથી તેથી ઉપસવા દેતો નથી.

અકસ્માતે સુજરાતમાં જન્મ્યો છું તેથી સુજરાતી છું. આવા અકસ્માતનું
 દુઃખ નથી. જે માતૃભાષાને ધાવીને ઉછર્યો છું તેનો હું ચાહક અને વાહક
 છું. આપણી માતૃભાષાના, કાવ્યભાષાના, કાવ્યકલાના જે ચાહકો અને વાહકોના
 તામોદોષથી હું કવિ હરીન્દ્ર દવે અને કવિ સુરેશ દલાલ સમેત આજના સર્વ
 સુજરાતી ભાષાના, કાવ્યભાષાના ચાહક-વાહક કવિઓને મારું આ અંગત
 નિવેદન અર્પણ કરું છું.

તારીખ : ૨૦ એપ્રિલ ૧૯૭૧

એલ

બાબુ સુથાર

સાહિત્ય સિદ્ધાન્તો અને પ્રત્યાયનશાસ્ત્ર

૧

પ્રત્યાયનની પ્રક્રિયાનો અભ્યાસ કરતા બે મુખ્ય સંપ્રદાયોમાં (૧) પ્રક્રિય સંપ્રદાય (Process School) અને (૨) સંકેતવૈજ્ઞાનિક સંપ્રદાય (Semiotic School)નો સમાવેશ થાય છે. આમાંનો પ્રથમ સંપ્રદાય પ્રત્યાયનની પ્રક્રિયાને 'સંદેશાના પ્રસારણ' તરીકે જુએ છે. જ્યારે બીજો એ જ પ્રક્રિયાને 'અર્થના હિતપાદન અને તેના વિનિમય' તરીકે જુએ છે. પ્રથમ સંપ્રદાય સંદેશ મોકલનાર અને મેળવનાર કઈ રીતે એને encode અને decode કરે છે તેનો અને તે સમગ્ર પ્રક્રિયામાં પ્રત્યાયનની ચેનલ અને માધ્યમનો કઈ રીતે ઉપયોગ થાય છે તેનો અભ્યાસ કરે છે. આ પ્રક્રિયામાં સંદેશ મોકલનાર મેળવનારની ચિત્તાવસ્થા અથવા તે/અને એના વર્તન પર પોતાને અસિમેટ્ર એવો ચોક્કસ પ્રકારનો પ્રભાવ પાડવાના આશય ધરાવતો હોય છે. બે સંદેશ મોકલનાર મેળવનાર પર પોતાના આશય પ્રમાણે પ્રભાવ પાડવામાં નિષ્ફળ નહોતો એ પરિસ્થિતિને આ સંપ્રદાય પ્રત્યાયનની નિષ્ફળતા તરીકે ઓળખાવે છે. આ સંપ્રદાય પ્રત્યાયનની પ્રક્રિયામાં જે તે સમાજ તથા સંસ્કૃતિ દ્વારા સજવ વામાં આવતી ભૂમિકાને ધ્યાનમાં લેતો નથી. એ માને છે કે પ્રત્યાયનન

સામાજિક તેમજ સાંસ્કૃતિક વાસ્તવિકતા નવીંવત્ અથવા તે સેદાન્તિક દૃષ્ટિએ હમણાં થ-વ જેવી સૂચિકા લખવે છે. સંકેત-વૈજ્ઞાનિક સંપ્રદાય અર્થના ઉત્પાદનમાં સંદેશા અથવા તે પાઠ કઈ રીતે લેખે સાથે interact કરે છે એનો અભ્યાસ કરે છે. આ અર્થમાં એને જે તે સંસ્કૃતિમાં સંદેશા અથવા તે પાઠ (text)ની શ્રેષ્ઠિ સાથે સંબંધ છે. આ સંપ્રદાયમાં signification જેવો શબ્દ વપરાતો જેવા મળશે. બીજા મહત્વની વાત એ છે કે આ સંપ્રદાય પ્રત્યાયનની નિષ્ફળતાને ચારે સંદેશ મોકલનાર અને મેળવનાર બન્નેની અલગ અલગ સામાજિક તેમજ સાંસ્કૃતિક પીઠિકાને જવાબદાર ગણે છે. પ્રક્રિયા સંપ્રદાયની જેમ એ નિષ્ફળતા માટેનો દોષ પ્રત્યાયનની 'મશીનરી' પર નાખતો નથી. સંદેશ મોકલનાર અને સંદેશ મેળવનારની સામાજિક તેમજ સાંસ્કૃતિક અવસ્થા જેટલી એકસમાન એટલી પ્રત્યાયનની સફળતા વધુ એમ આ સંપ્રદાય માને છે.

પ્રક્રિયા સંપ્રદાય પોતાનાં લક્ષ્યાં જ્યાં વર્ણનાત્મક અને વિશ્લેષણાત્મક એભરો મનોવિજ્ઞાન તેમજ સમાજશાસ્ત્ર જેવાં સમાજવિજ્ઞાનોમાંથી આપાત કરે છે. જ્યારે સંકેત-વૈજ્ઞાનિક સંપ્રદાય એનાં પોતાનાં વર્ણનાત્મક તેમજ વિશ્લેષણાત્મક એભરો ભાષાવિજ્ઞાનમાંથી, અને તેમાં પણ ખાસ કરીને સોરેશ્યુર તેમજ પિયર્સ જેવાના ભાષાસિદ્ધાન્તોમાંથી આપાત કરે છે. બન્ને સંપ્રદાયની આ આપાતનીતિઓ એક અલગ જ દાર્શનિક તથાસનો વિષય બને છે.

પ્રક્રિયા અને સંકેતવૈજ્ઞાનિક સંપ્રદાયોની વચ્ચે 'પ્રત્યાયન' અને 'સંદેશ'ની વેકાવતા બાબતે પણ ભેદ પડે છે. પ્રક્રિયા સંપ્રદાય 'સમાજ' અશૂનની ઠોઠ એક સ્તરે monolithic છે એવું સ્વીકારીને આપણ વધે છે. આ વિચાર-તારામાં સમાજની બહુલતા (plurality) ને સ્થાન નથી. કારણ કે, બહુલતા નો એક મૂલતરત છે. અને, મૂલ ઠમેશાં formalizationની પ્રક્રિયામાં મહત્તર રૂપ બને. પ્રક્રિયા સંપ્રદાય આ અર્થમાં પ્રત્યાયનનો formalism છે. આ સંપ્રદાય એવું પણ સ્વીકારે છે કે ઠોઠ પણ પ્રકારનું પ્રત્યાયન એકમ મેલી પૂર્વઆયોજિત વ્યૂહરચનાઓને કારણે જ સફળ થતું હોય છે. અને, આ વ્યૂહરચનાઓ અચાઉથી નક્કી કરી શકાય. આ સંપ્રદાયને સંદેશ મોકલનાર અને મેળવનારની કાઠાસજ પર ભરોસો નથી. એ કહે છે કે ઠોઠ પણ 'મશીનરી' કાઠાસજના 'ફાસ્ટ ફુડ' પર ચાલી શકે નહીં. એ માટે તે અચાઉથી વ્યાખ્યાબદ્ધ રેલા, formal ભાષામાં મૂકેલા સિદ્ધાન્તો જ બોઈએ. પ્રક્રિયા સંપ્રદાય કાઠાસજ વાસ્તવિકતાને બાજુ પર મૂકી દઈ એની જગ્યાએ formal સિદ્ધાન્તોની આપતા કરે છે.

સંકેતવૈજ્ઞાનિક સંપ્રદાય સમાજની બહુલ વાસ્તવિકતાનો સ્વીકાર કરે છે. એ કહે છે કે સમાજ ‘અમૂર્ત’ના સમરાજ્ય’માં જીવતો નથી. વ્યક્તિ અને વ્યક્તિ વચ્ચેના મતભેદો અને મનભેદો પણ જે તે સંસ્કૃતિ વચ્ચેના ભેદોને કારણે હોઈ શકે. ભેદોને અશુભ ગણી, એને નકારી, identityને શુભ ગણી, અમૂર્તની ચરણરજ લેવામાં જોખમ છે એમ એ માને છે. ખીજું, આ સંપ્રદાય કોઠાસૂઝને પણ જ્ઞાનનો દરજ્જો આપે છે. એ સ્વીકારે છે કે કોઠાસૂઝ સમયથી પર એવા formal સિદ્ધાન્તોમાં બાંધી ન શકાય. માણસ સદાકાળ વ્યાખ્યાબદ્ધ અને રૂપબદ્ધ જીવનમાં જીવતો નથી હોતો. એ મોટા ભાગના પ્રશ્નો કોઠાસૂઝથી ઉકેલી લેતો હોય છે. આમ હોવાથી પ્રત્યાયનમાંથી કોઠાસૂઝની બાદબાકી ન કરી શકાય. રચનાત્મક મૂલ્ય આપી એનો સ્વીકાર કરવો જ રહ્યો.

પ્રક્રિયા સંપ્રદાયમાં સંદેશ મોકલનારનો આશય વ્યક્ત પણ હોઈ શકે અને અવ્યક્ત પણ. એ આશય સભાનપણે ભૂમિકા લાજવતો હોઈ શકે અને અભાનપણે પણ. આશય અંગેની મહત્ત્વની શરત એક જ. અને તે એ કે, વિશ્લેષણ અથવા તો પૃથક્કરણ દ્વારા જે તે આશય સ્પષ્ટ બનવો જોઈએ. વિશ્લેષણ અથવા તો પૃથક્કરણને હંધાવી દે એવો કોઈ જ આશય પ્રત્યાયનમાં કામ ન લાગે. જો કે પ્રક્રિયા સંપ્રદાયમાં આ મૂલ્ય અંગે ભારે વિવાદ છે. જેમ કે, મેક ટાય એવી દલીલ કરે છે કે ભૂસ્તરશાસ્ત્રી બ્યારે ખડકોનો અભ્યાસ કરતો હોય છે ત્યારે એ પરિસ્થિતિમાં સંદેશ મોકલનાર તો નિર્જીવ ખડકો હોય છે. એમાં મોકલનારનો આશય કઈ રીતે નિશ્ચિત કરી શકાય ? ટૂંકમાં : (૧) પ્રક્રિયા સંપ્રદાયની દૃષ્ટિએ સંદેશ અગ્રાઉથી એવા અર્થનો સંપ્રદ હોય છે અને (૨) અર્થનો સંપ્રદ તૈયાર કરતી વખતે મોકલનારના આશયને જ કેન્દ્રસ્થાને રાખવામાં આવ્યો હોય છે.

સંકેતવૈજ્ઞાનિક સંપ્રદાય સ્વીકારે છે કે સંદેશ મોકલનાર વાસ્તવમાં તો સંદેશ મેળવનાર માટે સંદેશો decode કરી શકાય એવી સામગ્રી માત્ર મોકલે છે. આ પ્રક્રિયામાં સંદેશ મોકલનાર તૈયાર એવો અર્થ મોકલતો નથી. સંદેશ મેળવનાર જે તે પાઠ સંસ્કૃતિ અને પોતાની વચ્ચેના પરસ્પર વ્યવહારો દ્વારા અર્થનું ઉત્પાદન કરી લેતો હોય છે. આમ હોવાથી મોકલનારનો અને મેળવનારનો અર્થ identical જ હોય એવું જરૂરી નથી. ન પણ હોઈ શકે. જેમ એ બંને identical એમ બંનેની સાંસ્કૃતિક સામાજિક પીઠિકા વધુ એક સમાન, અને જેમ જુદા એમ એ પીઠિકા વધુ અસમાન. સંદેશની વિભાવના સ્પષ્ટ કરતી વેળાએ આ સંપ્રદાય સંદેશ મોકલનાર કરતાં એને મેળવનાર પર વધારે ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે.

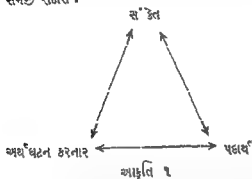
પ્રક્રિયા સંપ્રદાયમાં સેનોન, વિવર, ચર્ચનેર, લાસવેલ અને ન્યૂટોનને વચેરેની વિચારણાનો સમાવેશ થાય છે. અહીં, ઉદાહરણ પૂરતા લાસવેલની વિચારણા જોઈએ.

લાસવેલે ૧૯૪૯માં પ્રત્યાયનની પ્રક્રિયા સમજાવતું એક મોડલ આપ્યું હતું. આમ તો, આ મોડલ એમણે ‘સમૂહ પ્રત્યાયન’ – ને સમજાવવા માટે આપ્યું હતું પરંતુ, એ મોડલનો અન્ય ક્ષેત્રોમાં પણ એટલો જ વિનિયોગ થયો છે. એ કહે છે કે પ્રત્યાયન હમેશાં Who says what in which channel to whom with what effect? – ના સંદર્ભમાં જ થતું હોય છે. અહીં સંદેશ એક છેડેથી, એટલે કે who saysથી બીજે છેડે, એટલે કે, whom સુધી જતો હોય છે. દેખીતી રીતે જ આ મોડલમાં પ્રત્યાયન પાંચ તબક્કામાં વહેંચાઈ જાય છે. આનો અર્થ એ થયો કે સફળ પ્રત્યાયન માટે આ પાંચેય સ્તર પર આયોજન થવું જોઈએ. ઊંઘ એક સ્તર પરના આયોજનનો ક્ષતિ પ્રત્યાયનની પ્રક્રિયાને નિષ્ફળ બનાવી શકે. લાસવેલના આ મોડલમાં, પ્રક્રિયા સંપ્રદાયના અન્ય મોડલોની જેમ, ‘અર્થ’નું મહત્ત્વ નથી. ‘પ્રભાવ’નું મહત્ત્વ છે. પ્રત્યાયન કયો અર્થ ઉપભવે છે અથવા તો એ કયા અર્થનું પ્રસારણ કરે છે એ નહિ પરંતુ Who saysના આશય પ્રમાણે Whom પર પ્રભાવ પડે છે કે નહીં એનું આ મોડલમાં વધારે મહત્ત્વ છે. વળી, આ પ્રભાવ પણ ‘નરી’ અર્થે દેખી શકાય તેવો, એટલે કે observable હોવો જોઈએ. એને માપી પણ શકાય. લાસવેલ પ્રત્યાયનને પરિણામે મંદેશ મેળવનારમાં આવેલા પરિવર્તનને એની અગતિના તબક્કાના વર્તનના સંદર્ભમાં માપવાની તરફેણ કરે છે.

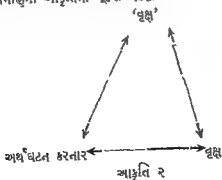
મકેટવૈજ્ઞાનિક સંપ્રદાયમાં ઘણી ગંધી વિવિધતાઓ છે-સોરેયુર, રાહાં માર્થ, પીઅર્સ, ચાર્લ્સ મોરીઝ, જોઝન અને રીચાર્ડ્ઝ વચેરે આ મપ્રદાયના અગ્રણીઓ છે. મકેટવૈજ્ઞાનિક પ્રત્યાયનશાસ્ત્રની એમની પોતપોતાની સમજ છે. આ સમજ પ્રત્યાયનનાં ઘટકો, અને એ ઘટકો વચ્ચેના સંજ ધોના સંદર્ભમાં મુદ્દો પડે છે. આ ઘટકોમાં પાક, સંકેત, કોડ, સંદર્ભ વચેરેનો સમાવેશ થાય છે. અહીં ઉદાહરણ પૂરતા અમેરિકન તર્કશાસ્ત્રી અને ફિલસૂફ સી. એસ. પીઅર્સની વિચારણા જોઈએ.

પ્રત્યાયનમાં સંકેતો કઈ રીતે અર્થ સુધી પહોંચે છે એ સમજાવવા માટે પીઅર્સે ‘સંકેત, સંકેતનું અર્થઘટન કરનાર અને સંકેત જોની સાથે સંકળાયેલો કોષ’ છે તે પદાર્થની અથવા તો જાણ વાસ્તવિકતા વચેરેના ત્રિકોણિયમ સંજ ધોના પાત કરી છે, પ્રક્રિયા મોડલમાં અને છે એમ અહીં સંદેશ એક દિશામાંથી

ખીજ દિશામાં જતો નથી. એટલે કે એનું પ્રસારણ ઘટું નથી. પણ એનું ઉત્પાદન થાય છે? અથવા તો સર્જન થાય છે એમ પણ કહેવાય. સંદેશ સંકેતગદ્ય થાય છે. પછી એ સંકેતો સંદેશ મેળવનારના ચિત્તના સંપર્કમાં આવે છે અને ત્યાર પછી એ ચિત્ત સંકેત અને એની સાથે સંકળાયેલા પદાર્થ વચ્ચે સંબંધ સ્થાપિત કરે છે. અને એમ કરતાં જ સર્જન છે તે તેનો 'અર્થ' છે. પીઅર્સે આપેલી અર્થનિષ્પત્તિની પ્રક્રિયા નીચે આપેલા ત્રિકોણથી વધારે સરળતાથી સમજી શકાયો :



અહીં 'સંકેત', 'અર્થઘટન કરનાર' અને 'પદાર્થ' દ્વિમાર્ગી તીરથી સંકળાયેલા છે. આનો એક અર્થ એ થયો કે આમાંનું કોઈ પણ એક ઘટક અન્યની અનુપસ્થિતિમાં સમજી શકાય નહીં. એમનો વચ્ચેનો સંબંધ એક માર્ગી નહીં પણ દ્વિમાર્ગી છે. અહીં સંકેતો reflexive નથી. એટલે કે, કોઈ પણ સંકેત કદી પણ પોતાને પોતાના જ 'પદાર્થ' તરીકે આગળ ધરી ન શકે. એ હમેશાં 'પ્રતર'નો જ ઉલ્લેખ કરે. આ સમગ્ર પ્રક્રિયા એક ઉદાહરણથી સમજાવે. દાખલા તરીકે 'વૃક્ષ' શબ્દ લઈએ. એની અર્થનિષ્પત્તિની પ્રક્રિયા સમજવા આકૃતિ ૧ને એ નીચે પ્રમાણેની આકૃતિમાં મૂકવી પડશે.



અહીં, 'વૃક્ષ' એક વિધિબદ્ધ દૃષ્ટિકોણ પર સંકેત છે. અર્થઘટન કરનારનું ચિત્ત જ્યારે કામળ પરના આ છાંડેના સંપર્કમાં આવે છે ત્યારે તરત જ એ આ સંકેતને વૃક્ષ નામના પદાર્થની સાથે જોડી દે છે અને પછી એ જ ચિત્ત વિધિબદ્ધ સંકેતની ભૌતિક વાસ્તવિકતાને અતિક્રમી જઈ વૃક્ષ નામના પદાર્થને ઓળખે છે. જે 'વૃક્ષ' સંકેતનો અર્થ થયો.

આ સંકેતો પણ ત્રણ પ્રકારના છે : (૧) ઇન્ડેક્સ (Index) (૨) આયકોન (Icon) અને (૩) વાદ્યમિહ સંકેતો. આ અંગ્રેજી સંવિસ્તર ચર્ચા સુરેશ જોષીએ એમના સંકેતવિદ્યાન લેખ ('ચિન્તયામિ મનસા', સંવત ૨૦૩૮, ૧૦૯-૧૧૭)માં વિસ્તારપૂર્વક કરી છે.

૩

રામન શાંકોબસને આપેલું 'પ્રત્યાયનનું' મોડલ પ્રક્રિયા સંપ્રદાય અને સંકેતવૈજ્ઞાનિક સંપ્રદાયના સમન્વયચર્ચાથી જન્મેલું છે. આ મોડલ સીધી રેખામાં પણ છે અને ત્રિકોણાકારે પણ છે. એમાં પ્રત્યાયન પ્રક્રિયાસ્વરૂપ પણ છે અને 'અર્થઉત્પાદક' પણ. આ મોડલ પ્રક્રિયા સંપ્રદાય અને સંકેતવૈજ્ઞાનિક સંપ્રદાયની મર્યાદાઓને અતિક્રમી જાય છે. શાંકોબસન કહે છે કે ઊંચું પણ 'speech event' અથવા તો 'act of communication' ■ ઘટકોનો જનસો દોષ છે. આ જ ઘટકો તે (૧) addresser (સંદેશ મોકલનાર), (૨) addressee (સંદેશ મેળવનાર), (૩) context (સંદર્ભ), (૪) message (સંદેશ), (૫) contact (સંપર્ક) અને (૬) code (કોડ)—આ જ એ ઘટકોની એમની વિશિષ્ટ એવી રચના છે. અને એમનાં કામેા પણ વિશિષ્ટ છે. શાંકોબસનના કહેવા પ્રમાણે addresserનું કાર્યે emotive, contextનું કાર્યે referential, messageનું કાર્યે poetic, contactનું કાર્યે phatic, codeનું કાર્યે metalingual અને addresseeનું કાર્યે conative છે. આ આખી વાત સમજાવવા એમણે જે આકૃતિ આપી છે તે આ પ્રમાણે છે :

MARXIST

માર્ક્સવાદી

ROMANTIC

રંગદર્શી

FORMALISTIC

રૂપરચનાવાદી

READER-ORIENTED

ભાવકેન્દ્રી

STRUCTURALIST

સંરચનાવાદી

શેરડોને કહે છે કે રંગદર્શી સિદ્ધાન્ત કર્તાના ચિંત અને એના જીવનના આધારે સાહિત્યતત્ત્વને સમજાવે છે. ભાવકેન્દ્રી સિદ્ધાન્ત ભાવકને કેન્દ્રમાં રાખી સાહિત્ય તત્ત્વને સમજાવે છે, રૂપરચનાવાદી સિદ્ધાન્ત લેખનને સંદર્ભ્યુક્ત માની એનું વિશ્લેષણ કરે છે. માર્ક્સવાદી સિદ્ધાન્ત જે તે કૃતિને સામાજિક અને ઐતિહાસિક સંદર્ભમાં મૂકી આપી એનું વિશ્લેષણ કરે છે. જ્યારે સંરચનાવાદી સિદ્ધાન્ત કૃતિમાં અર્થનિર્ધાર માટે જાણી કરાયેલી સંકેત વ્યવસ્થાને સમજાવી સાહિત્યતત્ત્વની વાસ્તવિકતા સમજાવી આપે છે. શેરડોન નારીવાદી સાહિત્ય સિદ્ધાન્ત (Feminism) અને મીથીકલ વિવેચનને આ મોડલમાં સમાવી શક્યા નથી એની એમણે પોતે પણ નોંધ લીધી છે.

૫

શેરડોનને આ reductionism સાહિત્યતત્ત્વને સમજાવવામાં ખાસ્સો ઉપયોગી બને એમ છે. જો કે, એની સાથેસાથ આ મોડલની અપર્યાપ્તતા પણ ધણીબધી છે. સૌથી મોટી અપર્યાપ્ત એ છે કે શેરડોન આ મોડલને વિનિયોગ કરતી વખતે ‘સિદ્ધાન્તો’ ‘વિવેચન’ અને ‘કાવ્યશાસ્ત્ર’ સંગ્રહો ભેદભાવ વિના એકબીજાના વિરુદ્ધે જૂઠઠી વાપરે છે. વાસ્તવમાં આ ત્રણેય સંગ્રહો જુદા જુદા છે. એમની વચ્ચેના અવિરોધ ધણા બધા ખોટા પ્રશ્નો જણાવે શકે એમ છે, આ મોડલ સાહિત્યના સિદ્ધાન્તોની typology આપી શકે, વિવેચનના વિવિધ સંપ્રદાયોની નહીં. તોદોરાવ પણ કાવ્યશાસ્ત્ર અને વિવેચનની વચ્ચે ભેદ પાડે છે. એ કહે છે કે વિવેચનને કૃતિના ‘અર્થઘટન, ટિપ્પણી, નિઠકવર્તી’ તરીકે જાણવું, અને વિશ્લેષણ સાથે સંબંધ હોય છે. જ્યારે કાવ્યશાસ્ત્રને અમૂર્ત તત્ત્વો સાથે સંબંધ હોય છે. એને સિદ્ધાન્તો સાથે વધારે સંબંધ

અને 'મેળવનાર'ની વચ્ચે સંધી રેખાના સંબંધો છે. તો જે પ્રક્રિયા રાકાય બનાવતાં ઘટકો વચ્ચેના સંબંધો ત્રિકોણાકાર સ્વરૂપે છે. આ અર્થમાં આ મોડેલ પ્રક્રિયા મોડેલ અને સંકેતવૈજ્ઞાનિક મોડેલની સરખામણને ઉલ્લંઘી જાય છે.

૪

રામન શેરોને યાંત્રીબંધનના આ મોડેલને આધારે વિવિધ સાહિત્યિક પદ્ધતિઓ (literary theories)નો typology આપી છે, જે કહે છે વિવિધ સાહિત્યિક પદ્ધતિઓ વિવિધ દૃષ્ટિકોણથી સાહિત્ય તત્ત્વને સમજાવવાનો પ્રયાસ કરે છે. આ દૃષ્ટિકોણ કૃત્તાંદ્રો પણ હોઈ શકે, ભાવકાંદ્રો પણ હોઈ શકે અને કૃતિકાંદ્રો પણ હોઈ શકે. યાંત્રીબંધને speech eventsનાં જે છ ઘટકોની વાત કરી છે એની સમાન્તરે શેરોને પણ સાહિત્યિક પદ્ધતિઓનાં છ ઘટકોની વાત કરી છે. યાંત્રીબંધનના મોડેલને બે આકૃતિ ૪ પ્રમાણે મૂકી આપે છે :

CONTEXT

સંદર્ભ

WRITING

લેખન

WRITER

(કર્તા)

READER

(ભાવક)

CODE

(સંકેત વ્યવસ્થા)

આનો અર્થ એ થયો કે સાહિત્યિકતત્ત્વ અંગેની સોંધ આમાંના કોઈ એક ઘટક તત્ત્વને કેન્દ્રમાં રાખીને કરી શકાય.

પણ, આનો અર્થ એવો નથી કરવાનો કે એ દરમિયાન બીજાં ઘટકોની બાદબાકી થઈ જાય છે. વાસ્તવમાં બીજાં ઘટકો તો 'પરિધિ' પર હોય છે. અને સાહિત્યતત્ત્વને લગતા ગૂંચવાડ ઉઠાવવા ક્યારેક તેમને પણ 'મહેસાન તરીકે' બોલાવવા પડતા હોય છે.

આ જ ઘટકોની સમાન્તરે શેરોને વિવિધ સાહિત્યિક પદ્ધતિઓની typology આ રીતે મૂકે આપી છે :

ROMANTIC

રંગદર્શી

FORMALISTIC

રૂપરચનાવાદી

READER-ORIENTED

લાવકકેન્દ્રી

STRUCTURALIST

સંરચનાવાદી

શેડોને કહે છે કે રંગદર્શી સિદ્ધાન્ત કર્તાના ચિંત અને એના જીવનના આધારે સાહિત્યતત્ત્વને સમજાવે છે. લાવકકેન્દ્રી સિદ્ધાન્ત લાવકને કેન્દ્રમાં રાખી સાહિત્ય તત્ત્વને સમજાવે છે, રૂપરચનાવાદી સિદ્ધાન્ત લેખનને સંદર્ભાયુક્ત માની એનું વિશ્લેષણ કરે છે. માર્ક્સવાદી સિદ્ધાન્ત જે તે કૃતિને સામાજિક અને ઐતિહાસિક સંદર્ભમાં મૂકી આપી એનું વિશ્લેષણ કરે છે. જ્યારે સંરચનાવાદી સિદ્ધાન્ત કૃતિમાં અર્થનિર્ધારિત માટે જીલી કરાયેલી સંકેત વ્યવસ્થાને સમજાવી સાહિત્યતત્ત્વની વાસ્તવિકતા સમજાવી આપે છે. શેડોન નારીવાદી સાહિત્ય સિદ્ધાન્ત (Feminism) અને મીધીકલ વિવેચનને આ મોડલમાં સમાવી શક્યા નથી એની એમણે પોતે પણ નોંધ લીધી છે.

૫

શેડોનનો આ reductionism સાહિત્યતત્ત્વને સમજાવવામાં ખાસ્સો ઉપયોગી બને એમ છે. જો કે, એની સાથેસાથ આ મોડલની મર્યાદાઓ પણ ધ્યાનમાં લેવાની છે. સૌથી મોટી મર્યાદા એ છે કે શેડોન આ મોડલનો વિનિયોગ કરતી વખતે ‘સિદ્ધાન્તો’ ‘વિવેચન’ અને ‘કાવ્યશાસ્ત્ર’ સંગ્રહો ભેદભાવ વિના એકબીજાનાં વિકલ્પે છૂટથી વાપરે છે. વાસ્તવમાં આ ત્રણેય સંગ્રહો જુદી જુદી છે. એમની વચ્ચેના અવિવેક ધણા બધા ખોટા પ્રશ્નો જાણ કરી શકે એમ છે, આ મોડલ સાહિત્યના સિદ્ધાન્તોની typology આપી શકે, વિવેચનના વિવિધ સંપ્રદાયોની નહીં. તોદોરાવ પણ કાવ્યશાસ્ત્ર અને વિવેચનની વચ્ચે ભેદ પાડે છે. એ કહે છે કે વિવેચનને કૃતિના ‘અર્થઘટન, ટિપ્પણી, નિષ્કટવર્તી’ વાચન, અને વિશ્લેષણ સાથે સંબંધ હોય છે. જ્યારે કાવ્યશાસ્ત્રને અમૂર્ત સાહિત્યિક સંરચનાઓમાં રસ હોય છે. એને સિદ્ધાન્તો સાથે વધારે સંબંધ

હોય છે. આનો અર્થ એવો થાય નથી કે આ જાનેની વચ્ચે કોઈ જ સંબંધ નથી હોતો. વાસ્તવમાં વિવેચન પોતાની પ્રકૃતિ માટેનાં મૂલિતો કાવ્યશાસ્ત્ર પાસેથી લાવે છે. (નોંધ : નોંધોંષ કાવ્ય આ દલીલ સાથે સહમત નથી.) આ મોડલની ખીણ એક મર્યાદા એ છે કે એ સાહિત્યનાં synchronic અભ્યાસને જ મહત્ત્વ આપે છે, એનું diachronic પાસું આ મોડલના કાવ્ય માંથી છટકી ભય છે. આમ હોવાથી ઐતિહાસિક વિવેચનને આમાં કયાં સમાવેશ કરી શકાશે ? સેલ્ડોનના આ મોડલને સુધારવું હોય તો નીચે એક નોંધ મૂકવી પડે. જેમાં કહેવામાં આવ્યું હોય કે આ તમામ ઘટકોના diachronic પાસાથી પણ સાહિત્યક વિવેચન કરી શકાય. અવગત, આ વિધાન મોડલની બહાર જવું રહે એની નોંધ લેવી પડે.

ત્રીજી મર્યાદા એ છે કે પ્રત્યાયનની આડે આવતા અવરોધોને ઓળખી શકી, એ અવરોધો દૂર કરવાની કોઈ મશીનરી આ મોડલ પૂરી પાડતું નથી. આ અવરોધોને કેવળ સાંસ્કૃતિક ભેદભાવોના નામે ન મર્યાદી શકાય. જેને આપણે રસાનુભવનાં વિવિધ તરીકે ઓળખાવીએ છીએ એ વિવિધ માટે સંવેદન-શીલ એવાં કેન્દ્રો સાહિત્ય સિદ્ધાન્તે ઓળખી બતાવવાં ભેઈએ. રસાનુભવની પ્રક્રિયાને આદર્શ માનીને આગળ ચાલવામાં ધણી જવાં ભેજમે છે.

સંદર્ભગ્રંથો :

1. Fiske, John (1982) : Introduction to Communication Studies, Methuen
2. Jakobson, Roman (1985) : Selected Writings. Vol. 7 Mouton
3. Laswell, H. (1948) : The Structure and Function of Communication in Society. : Bryson, L. (ed) 1948. The Communication of Ideas, New York
4. O'sullivan અને ખીલ - (1983) : Key Concepts in Communication, Methuen
5. Pierce, C. S. (1931-58) : Collected papers, Cambridge Mass.
6. Seldon, Raman (1985) : A Reader's Guide To Contemporary Literary Theory : The Harvester Press
7. Shannon, C. and Weaver, M. (1949) The Mathematical Theory of Communication, Uni. of Illinois.
8. Todorov, T. (1981) : Introduction to poetics, Harvester Press.

અને છેલ્લે

‘ગીત નૃત્યથી’ રૂપેનિશ બિખરી પરંપરાથી, ડાન ટિહોટથી અને માધામાં કાયબાના કલ્પમાંથી બનાવેલા ઠાંસકા પરોપીને ધૂમતી વિલક્ષણ રૂપેનિશ નારી-ઓથી વિખ્યાત બનેલો આ રોમેન્ટિક પ્રદેશ એ સિવાય પણ ટોર્ડેમાડા, રોમન ‘કેથલિક ધર્મ’ સિવાયના મંપ્રદાયોને માટે અસહિષ્ણુ એવી સ્મૃતિઓ અને ઇતિહાસમાં સૌથી વધુ લોહિયાળ ક્રાંતિઓથી પણ બાણીતો થયો છે. રૂપેનના પ્રબસતાક જૂથ અને વિદ્રોહી રાષ્ટ્રવાદીઓ વચ્ચે ચાલેલાં સત્તાયુદ્ધોમાં પાંચ લાખ લોકો માર્યા ગયા. ૧૯૩૬ના ફેબ્રુઆરીથી જૂન સુધીમાં ૨૬૯ રાજકીય હત્યાઓ થઈ, રાષ્ટ્રવાદીઓએ પ્રબસતાક જૂથના લોકોની હત્યા ૧૨ મહિને એક હબરના હિસાબે કરી, કોઈને શોક વ્યક્ત કરવાની પણ મંજૂરી ન હતી. ૧૯૦ ચર્ચ સળગાવી મૂકવામાં આવ્યાં, સાધ્વીઓને બળબંધરીથી કોન્વેન્ટમાંથી દૂર કરવામાં આવી. કોઈએ લખ્યું કે બધે રૂપેનિશ સરકાર અને ચર્ચ વચ્ચેની આ લડાઈમાં એ સાધ્વીઓ કૃટણખાનાની વેશ્યાઓ ન હોય એ રીતે વર્તાવ થયો હતો. છાપાની કચેરીઓમાં તોડફોડ થતી હતી; આખા પ્રદેશમાં ઠેર ઠેર હડતાલો અને હુલ્લડો સિવાય કશું જ નબરે પડતું ન હતું. રાષ્ટ્રવાદીઓએ ક્રાન્તિના નેતૃત્વ દેકળ વિવ્રજ મેળવ્યો ત્યારે આંતરવિગ્રહનો અંત આવ્યો. તેના મૃત્યુ પછી રૂપેનમાં રાજસાહી-આપજીદશાહી સ્થપાઈ.

૧૯૩૬ થી ૧૯૩૯ સુધી ચાલેલો આંતરવિગ્રહ સરકારી તંત્રના ઠકેલા પ્રમાણે

તો પૂરો થઈ ગયો હતો પણ સ્પેનના જે બે પ્રદેશો વચ્ચે સંઘર્ષ ચાલ્યો હતો હતો તે બે પ્રદેશો કદી એક જ ની ન શક્યા. આને પણ સ્પેનમાં જીવન પ્રકારની લડાઈ ચાલુ છે. પ્રબલસત્તાક જૂથના વચ્ચે સંઘર્ષ જારી રહેવાનું એ સ્વાભાવિક છે. એ સ્વાભાવિકતા ફ્રાન્સના રાસનકાળમાં ઝૂંટવાઈ ગઈ હતી. આને આ લડાઈ બોરન દ્વારા ખેલાય છે, એ માટે બેંગ્કામાં ધાક પડે છે, હાથગોળા ધાપ છે, હુલ્લડો ધાપ છે.

બાસ્ક ગેરીલા જૂથના એક સભ્યનું મૃત્યુ આફ્રિક હોસ્પિટલમાં પોલીસ અધિકારીને કારણે થયું ત્યારે ફ્રાન્સ આખામાં હુલ્લડો ફાટી નીકળેલાં, પરિણામે સ્પેનના ડિરેક્ટર જનરલ બોવુ પુલીસ - એ, પાપ્ય સુરક્ષા અધિકારીઓએ અને બોવુ હોમ્સ પોલીસ અધિકારીઓએ રાજીનામા આપ્યાં હતાં. ૧૯૮૬માં બાસ્ક લોકોએ જાહેરમાં સ્પેનના રાષ્ટ્રપતિ જાણ્યો હતો. તેઓ જ્યારે પોલીસ સાથે સંઘર્ષમાં હોતા ત્યારે પાપલોનામાંથી હબરો લોકો બચી ગયા હતા અને પછી તો જાળવાની, વિરોધોની કારમાળા સર્જાઈ; રાજ્યની સુરક્ષા જોખમમાં; મિલીટરી પોલીસે જાહેર વાળ્યો; તેઓ તેમજ નયજા. વાસ્ક લોકોનાં ધરબાર, દુકાનો પર આડેધડ ગોળીબાર થયા; આતંકવાદ આટલો જૂડો થયારેય જોવા મળ્યા ન હતા.

આ આખો સીનારિયો ભારતને જ હોય એમ શબ્દો શબ્દો નથી લાગતો? થોડા આંકડા કહાય ખૂટતા હશે, પણ શાસકો પોતાની સલાહાકારતા નહીં છોડે તો આનાથી જુડા હાલ આપણી પ્રબળતા યવાન એમાં ફેરફાર નથી. વરો પહેલાં આ પ્રકારના વિષયવસ્તુવાળી પ્રદેશો નવલકથાઓ વાંચતા હતા ત્યારે એમ લાગતું હતું કે આપણે ત્યાં આવી નવલકથાઓ માટે કથારેય ભૂમિકા સર્જવાની નથી. નરી સરજા બિંદગી ૧૯૫૦ થી ૧૯૭૦ સુધીના બે દાયકાઓ દરમિયાન આપણે બધા જાણતા હતા. પણ પછી આપણે દરેક જાણ્યાં થયું— આપણે ભારતમાં રહીએ છીએ કે લેટિન અમેરિકા, આયર્લેન્ડ અથવા, પેલેસ્ટાઈનમાં રહીએ છીએ એની શંકા થવા માંડી. જો કે લેટિન અમેરિકા અને ભારત તો ઘણી બધી સમાનતાઓ ધરાવે છે. સાહિત્યકળાથી માંડીને આચારવિચારમાં પણ એ સામ્ય જોવા મળશે. ઘણા મુખ્ય જીવો એમ માનીને આવ્યા હતા કે ભારતમાં તો કથારેય આપણું કશું જોવા ન જ મળે. પરંતુ ધડીનાં છૂંદા ભાગમાં વાસ્તવિકતા બદલાઈ ગઈ. સદીઓમાં થતાં ફેરફારો દાયકાઓમાં અને દાયકાઓમાં થતાં પરિવર્તનો વરસ દાદ વરસમાં જ થવા માટે ત્યારે આપણી સહનશક્તિને

સીમા હોય છે એ વાત પણ જુલાઈ બધ છે. બિરવી શકાય એનાથી અનેકગણા અનુભવો બે વ્યક્તિએ લેવા પડે તો એની મતિ મુંઝાઈ બધ, એક પ્રકારનો અજાણ્યો એને પીડતો રહે; એક તાણુ રાત્ર થઈ બધ, બધું અવળસવળ થવા માંડે; ચારે બાજુએ બનતી ઘટનાઓ સમજાતી બધ થાય અને જે ન સમજાય એને ફેંકીફેંકોળી દે. વીડિયો, બહેરબજારોમાં ભાગી જાયો. ટોળાનો એક ભાગ બની બધ. તોફાનો-હુલ્લડો-મારામારીની દુનિયામાં પ્રત્યક્ષ ભાગ લેા અને નહીં તર પ્રેક્ષસીથી રમત રમવા માંડો. એમ તો આપણે ધણી બધી અહિંસક રમતો પણ પ્રેક્ષસીથી રમતા હતા, તો પછી હિંસક રમતો તો એ જ રીતે રમાય ને ! આ બધી ઘટનાઓ પાછળ કેવા પ્રકારનાં પરિબલો રહેલાં છે એની તપાસ સમાજશાસ્ત્રી તો કરશે. પરંતુ સાથે સાથે આ બધી ઘટનાઓના દોરને સમજવા સાહિત્યકારે, કળાકારે પણ ખીબજોની સાથે મયતા રહેવું જોઈએ. એક જમાનામાં એવી માન્યતા પ્રવર્તતી હતી કે જીવનમાં બનતી ઘટનાઓની સમજ સર્જકને સૌથી વધારે, સૌથી પહેલાં આવતી હોય છે. પણ આજે એ માન્યતાથી ધણી બધા દૂર જઈ ચઢ્યા છીએ, એટલે ખીબજોની જેમ સમસામયિક ઘટનાઓના દોર સમજવાનો સર્જક પણ પ્રયત્ન કરતો હોય છે એનો પ્રયત્ન ખીબજો કરતા અધિયાતો હોય છે એવું માનવાની બૂલ હવે ન કરીએ તો સારું. સર્જકકેન્દ્રી વિશ્લેષનાના આ બધા રોમેન્ટિક ખ્યાલો એક જમાનામાં વર્ચસ્વ ભોગવતા હતા. દુર્ભાગ્યે આવા ખ્યાલો આજે પણ પ્રવર્તે છે. કદાચ આની સાથે વ્યક્તિવાદના ઉદયને સંકળી શકાય.

રુસોએ બારબેલી ક્રાંતિએ વ્યક્તિને, સ્વતંત્રતાને બહુ મોટું મૂલ્ય આપ્યું. એ જમાનામાં આ મૂલ્ય સ્થપાયું ન હોત તો આજે જગતનો ઇતિહાસ (તેના બધા જ અર્થ સમેત) જુદો હોત. પણ ધીમે ધીમે સંજોગો એવી રીતે બદલાતા ગયા અને વ્યક્તિ વિરુદ્ધ સમૂહની વાત આવી ચઢી. વ્યક્તિગત ચેતનાનું મહત્વ 'મે તેટલું' સ્વીકારીએ તેમ જતાં સામાજિક ચેતના સાથે એનો સમન્વય ન થાય તો કશો અર્થ નથી. દુર્ભાગ્યે ભારતીય સાહિત્યમાં પણ એક પ્રભાવક વિચારધારા ધરાવનારાઓએ જાણેજાણે એવી કાળજી રાખી કે સામાજિક ચેતનાની, ચર્ચાવિચારણાની લગભગ ઉપેક્ષા થઈ. સામાજિક અસ્પૃશ્યતા જ પ્રવર્તે છે એવું નથી, વૈચારિક અસ્પૃશ્યતા પણ એટલી જ પ્રવર્તે છે. નહીં તર પ્રતિબદ્ધ કવિતાને આવકારવાની તૈયારી જતાવી હોત. નળણી આધુનિક કવિતાને જે સ્વીકૃતિ મળી તેવી સ્વીકૃતિ નળણી પ્રતિબદ્ધ કવિતાને તો ન જ મળે પણ સંતોષકારક પ્રતિબદ્ધ કવિતાને પણ ન મળે ત્યારે વિવેચનના બેવડાં ધોરણો માટે આશ્ચર્ય થાય અને

આધાત પણ લાગે. સાથે સાથે એક ખીજ ઘટના પણ જુઓ—ગુજરાતીમાં જહોન હયુર્થ, આનંદકુમાર સ્વામી, જ્યોર્જ લુકાચ નેવાની વિચારણાઓ વિશે વિચારવિમર્શ ખાસ ન થયો. શું આ પંડિતોની વિચારણાઓ વિધાતક હતી? કોને માટે વિધાતક હતી? આજે આપણને ખ્યાલ આવે ■ કે આધુનિકતાની ઉપપત્તિઓ માટે એ વિધાતક હતી.

આધુનિકતાએ ધણીજાણી જવલંત સિદ્ધિઓ આપણને સંપાદવી આપી એ હકીકતનો અસ્વીકાર કરી ન શકાય. પણ સાથે સાથે એણે ખીજું પણ ફેટલુક છિત્તબુદ્ધિ અને એ ચિંતાજનક તથા આપણે માટે તો સમાનક પુરવાર ધણું. મૌલિકતા સિદ્ધ કરવા માટે મૂળથી દૂર જવું એ જાણે પાયાની શરત હતી. એક વાર આ શરત સ્વીકારી બેસો એટલે એના થયે પચે ધણું મધું સ્વીકારવું પડે, ધણુંમધું જવું કરવું પડે મૂળની સ્મૃતિને જ—પરંપરાને જ શૂંસવાની વાત હતી. જ્યોર્જ લુકાચ નેવાએ એટલા જ માટે ખૂબ જ દૂર જતીને કહ્યું હતું કે શૂરકાળને નકારવો એટલે ફાસીસ્ટ બળોને ઉત્તેજન આપવું. ધણી વખત આપણને ખબર પણ નથી પડતી એવી રીતે આપણે આવા બળને ઉત્તેજન આપી બેસતા હોઈએ છીએ.

સાહિત્યજગતમાંનકળાજગતમાં જુદા જુદા વાદ, વિચારણાઓ, શૈલીઓનો સ્તબ-વચ થતો રહે એ તો અત્યંત આવકારદાયક ગણાય. સાંસ્કૃતિક સમૃદ્ધિની એ નિશાની ગણવી જોઈએ. ભાતીયજતા એ મર્વાંદા નથી, વિરિષ્ટતા છે. પરંતુ આ દિશામાં આગળ જવાને બદલે જ્યારે અવળી દિશા પકડીને ભિન્ન ભિન્ન શૈલીઓને અસ્વીકારવામાં આવે ત્યારે ઔર્ધ્વ પ્રકારની જોહકમી આપણે સ્થાપતા નથી? અને એવી જોહકમી તો ખૂબરે જ સાબિત થતી હોય છે. પણ આજકાલ આત્મઘાતના માર્ગે વધવું એ વલણ જીવનના એકેએક ક્ષેત્રે ફાલી રહ્યું છે. રાજકારણથી માંડીને જ્યાં જ ક્ષેત્રે હવે એ વલણ ચાલી જમાવ્યો છે. રાજકારણીઓને તો પોતાના તારકાલિક સ્વાર્થ સાધવાના હોય છે એટલે એમની આંખો તો પાંચ વર્ષથી આગળનું કશું જોઈ શકતી નથી પણ ‘કન્ટ્રાસ્ટીઓ’ કહેવાતા સર્જકો, રિસર્સકોન્ટ્રાસ્ટી શું? કે પછી એ બધી નરી કિંવદન્તિઓ હતી?

૧૫-૮-૮૧

શિશિષ ખંચાણ

નોંધ : આરંભના પરિચ્છેદ સિડની ગ્રોડનની ‘ધ સેન્ડ્સ ઓવ ટાઇમ’ નવલકથામાંથી ઉતારવામાં આવ્યો છે.

કાગર ફુરતનો પ્રેમી છે, તેથી તે એનો ગુલામ પણ છે અને
સ્વામી પણ

- સ્વીનનાથ તન્નોર



નેશનલ બુક ટ્રસ્ટ ગ્રેપરિશન લિમિટેડ

(નવલ સંસ્કરણ વિભાગ)

પ્લો. બેંગ્લોર રોડ નંબર ૫૨૨ - ૩૬૧ ૩૪૫

ગ્રેપરિશન

પ્લો. બેંગ્લોર રોડ નંબર ૩૬૧ ૩૪૫ ફોન ૩૩૩૧-૪૪

આધાત પણ લાગે. સાથે સાથે એક બીજી ઘટના પણ જુઓ - સુખરાત્રીમાં જ્યેષ્ઠ ડ્યુઈ, આર્વંદુચાર સ્વામી, જ્યોત્ સુકાય જેવાની વિચારણાઓ વિશે વિચારવિમર્શ ખાસ ન થયો. શું આ પંડિતોની વિચારણાઓ વિધાતક હતી ? કેને માટે વિધાતક હતી ? આને આપણને ખ્યાલ આવે છે કે આધુનિકતાની ઉપપત્તિઓ માટે એ વિધાતક હતી.

આધુનિકતાએ ધણીબધી જગત સિદ્ધિઓ આપણને સુવંચાવી આપી છે. હકીકતનો અસ્વીકાર કરી ન શકાય. પણ સાથે સાથે એણે બીજું પણ ટેલુકા ધિનંદુ' અને એ ચિંતાજનક તથા આપણે માટે તો ભવાનક પુરવાર થયું. મૌલિકતા સિદ્ધ કરવા માટે મૂળથી ફર જવું એ બધે પાયાની શરત હતી. એક વાર આ શરત સ્વીકારી જોસો એટલે જોના પગલે પગલે ધણું જવું સ્વીકારવું પડે, ધણુંજવું જવું કરવું પડે મૂળની સ્મૃતિને જ - પરંપરાને જ ખૂંસવાની વાત હતી. જ્યોત્ સુકાય જેવાએ એટલા જ માટે ખૂબ જ દૂર બનીને ઠહું હતું કે ભૂતકાળને નકારવા એટલે ફાસીસ્ટ ગળેને ઉત્તેજન આપવું. ઘણી વખત આપણને ખબર પણ નથી પડતી એવી રીતે આપણે આવા બધને ઉત્તેજન આપી બેસતા હોઈએ છીએ.

સાહિત્યજગતમાં-કળાજગતમાં જુદા જુદા વાદ, વિચારણાઓ, શૈલીઓનો સમન્વય થતો રહે એ તો અત્યંત આવશ્યકરક્ષક સ્થાપ. સાંસ્કૃતિક સમૃદ્ધિની એ નિશાની ગણવી જોઈએ. ભાતીયજતા એ મર્માંશ નથી, વિશિષ્ટતા છે. પરંતુ આ દિશામાં આગળ જવાને બદલે અમારે અવળી દિશા પકડીને ભિન્ન ભિન્ન શૈલીઓને અસ્વીકારવામાં આવે ત્યારે કોઈક પ્રકારની બેફકમી આપણે અસાધતા નથી ? અને એવી બેફકમી તો જુમરે'જ જ સાગિત થતી હોય છે. પણ આજકાલ આત્મધાતના માર્ગે વધવું એ વલણ જીવનના એકેએક ક્ષેત્રે ફાટી રહ્યું છે. રાજકારણમાં માંડીને બધું જ ક્ષેત્રે હવે એ વલણે અગ્રી જમાવ્યો છે. રાજકારણીઓને તો પોતાના તાત્કાલિક સ્વાર્થ સંપ્રવાના હોય છે એટલે એમનો આંગો તો પાંચ વર્ષથી આગળવું ઠહું જોઈ શકતી નથી પણ 'કાન્તદર્શીઓ' ઠહેવાતા સર્જકો, ફિલસફો' શું ? કે પછી એ બધી નરી કિંવદંતિઓ હતી ?

૧૫-૬-૮૧

સિરીષ પંચાલ.

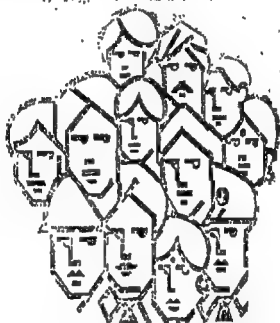
નોંધ : આરંભના પરિચ્છેદ સિડનો શેલ્ડનનો 'ધ સેન્ડ્ઝ ઓવ ટાઇમ' નવલકથામાંથી ઉતારવામાં આવ્યા છે.

ਐਨਕ

ਵਰ੍ਹ ੧੨ : ਅੰਕ ੪ : ਓਕਤੋਬਰ-ਡਿਸੇਂਬਰ ੧੯੯੧

GSFC

PRODUCER OF 1500 TONS



COMMITTED TO PROGRESS



GUJARAT STATE FERTILIZERS COMPANY LIMITED

BASIC TO INDIA & PROGRESS

ਅੰਨ

ਕੁਝ ੧੨ : ਅੰਨ ੪ : ਆਸਟੋਮਰ-ਡਿਸੇਮਰ ੧੯੯੧

એતદ

વર્ષ ૧૨ : અંક ૪ : ઓક્ટોબર-ડિસેમ્બર ૧૯૯૧

સંપાદક

શિરીષ ખંભાણી નવનંત પાણેખ રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

કિર્તિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

સંસ્થાપક . સુરેશ ભોષા

એતાદ ૧૦૯

વર્ષ ૧૨ : અંક ૪ : ઓક્ટોબર-ડિસેમ્બર ૧૯૯૧

ખાપિઃ લલાજી રૂપિયા ૩૦, આલ્ફન રૂપિયા ૧૦૦/૦

લલાજી મરવાળા સ્મૃતિ

શિક્ષક શાક ૨૪, ધી/૧ ખીરાનગર

કોસવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ-૪૦૦૦૫૪

અથડ પારેખ માલ અ, ૪૨૭, ૧૦મી રસ્તો

ગોવર, મુંબઈ-૪૦૦૦૩૧

અ દ્રિશા પ યાલ ૨૭૩, શાજલદી સોસાયટી,

ટુલિફોન એક્સચેન્જ સામે, જૂના પાદશ રોડ, વડોદરા-૩૯૦૦૧૫

અપાઠકીય પત્રવ્યવહાર ચિરીય પંચાલને નામે તથા વ્યવસ્થા અ
પત્રવ્યવહાર અંદ્રિશા પ યાલને સરનામે કરવો.

મુદ્રણસ્થાન : અંદ્રિશા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૧

ફોન : ૨૦૫૭૮, ૨૪૧૮૮

મુકેશ વૈદ્ય

અકરી

૧

મળે ત્યાં ચારો ચરતી

ગળે બાંધ્યા વગરની

ખીલાની નજીક જતી

દૂર જતી

ઉઠીએ દષ્ટિ કરી નભે ચન્દ્ર ભેટી

બકરી બિભી છે.

સામેના સીમાડે એની દોડે બચ છે દ્રેન.

આ બાજુ કે તે બાજુ

આ ક્ષણમાં પ્રવેશ્યા વગર

કદાચ એ સદીએ સુધી દોડે જશે આમ ને આમ.

બ્યારે આ ભેખડો ઉપર ઉછળતી

ચોગાનમાં ચારે તરફ ગમે તે બાજુ

નિર્જન શિવાલયમાં તો ક્યારેક વેધૂર વૃક્ષ તળે

ફૂટતી, પલળતી, યથરતી

બકરી

દૂરની ક્ષિતિભેને વીંધી ચાલી બચ છે.

૨

પાનીમાં ચકરાતી ક્ષિતિભે લઈ

પૃથ્વી ઉપર ચારે ચરણે ટેકવી

બકરી બિભી છે.

(૭-૯-૯૧)

પ્રાણજીવન મહેતા

અ-પંચત્ર

શિયાળ અને લોંઠડી વચ્ચે દોસ્તી.
પણ બન્ને એકબીજાને
જરી શંકાની નજરે હંમેશા જુવે.
એમાં શંકા નહીં.
આમ જુવો તો એકબીજા પર
વિશ્વાસ તણુભારથી તલભાર સુધીનો થ નહીં.
રાજની જેમ એક દિવસ બન્ને
સંઘાથે શિકારે નીકળ્યાઃ
આગળ વધતાં લોંઠડીએ શિયાળને કહ્યું :
તું એકલો જા. હું એમની હેઠું.
ધ્યાનમાં રાખજે વળી,
શિકાર ભાળે તો છટકી ના જાય પાછો.
તકેદારી રાખી મને સીસોટી કરજે.
હું દોડતીક તારી વહારે

આવી પૂગોશ પળમાં.

શિકારને સપડાવવામાં વળી મદદ કરીશ.

બન્ને સામસામી દિશામાં

છૂટા પડી આગળ વધ્યા.

આગળ જતાં શિયાળે દૂરથી સસલાને આવતું જોયું.

સસલું પણ શિયાળને જોઈ

ત્યાં જ થંભી ગયું.

હળવે પગ ભરતું શિયાળ

સસલા તરફ આગળ વધ્યું.

ત્રાંસી નજરે સસલાએ પણ શિયાળને પરખી લીધું.

બેળા હોંકડી નથી એ પણ અંકે કયું.

સસલું તો ત્યાં જ ગૂંચળું વળી બેસી રહ્યું.

—જાણે એને શિયાળની કશી જાણ જ નથી.

શિયાળ થોડી વેળમાં સસલા પાસે આવી બિલું.

એટલે સસલું જાણે કંઈ જ નહોતું ન હોય તેમ

જરી આગળ ખસી બિલું રહ્યું.

પૂછ્યું : આજ હોંકડી ના બાળું

તમારી બેળા, શિયાળ દાદા ?

શિયાળે સસલા સવાલ સૂઘી

થોડી વાર માથું ખંજવાળ્યું.

એને એકાએક યાદ આવ્યું—

શિકાર ભજાય તો સિસોટી કરવાની છે તે.

પણ પાછું મનેમન વોકવ્યું.

આજ તો એકલો જ શિકાર કરું, નિરાંતે આરોગ્ય.

હોંકડી તો સાલ્લી લુચ્ચી છે.

કયાંક ઝાડીમાં ભરાઈ

જિંદર બિલાડાં આરોગતી હશે મોજથી.

એવામાં સસલાએ પાછી હોંકડીની પૃછા કરી

એટલે છેવટ ના છૂટકે શિયાળ બોલ્યું :

એલા સસલા, તું સીમમાં વસે છે કે ગામમાં ?

તને ખબર નથી, હાંકડીને તો લકવા થયો છે.

એ પડી ત્યાં ઝાડીમાં ટાંટિયા ઘસતી.

આજે તો તારો શિકાર કરી

મારે ભવની ભૂખ લાગવી છે.

શિયાળવચન સાંભળી સસલાતા અંગમાં

આછી ઢૂળરી પ્રસરી ગઈ.

પાછું વિચારું. આમ હુણવાથી તો

આ શિયાળશાને વળી શરાતન ચકશે.

થોડીવાર મોં નીચે રાખી કંઈક વિચારી

સસહું બોલું :

અહોભાગ મારા, એમાં શી મોટી વાત.

હું તમારે કામ કેંદ્રિ આવીશ, શિયાળશા ?

હો, હું મારી જાતને સમજીં હું હમણે તમને-

લાંજો ભૂખ તમારી.

આટલું કહી, પાછું સસહું શિયાળને તાકવું

ત્યાં જ દ્રંટિયું વાળી બેસી રહું.

સસલાતી ઠાવકી વાત સાંભળી

શિયાળને પાછી શંકા જીપજી. પૂછવું :

તારી ડાંગળી ઠેકાણે તો છે કે કેમ, એલા ?

આમ વું સામે ચાલી જાત સમર્પે

એવો થાણો નથી તે હું જરૂર જાણું.

સસહું નિસાસો નાખતાં બોલું :

આમે મરવું ને વળી તેમજ મરવું છે હવે તો.

મછી વળી વાટ છે જેવી મરવાની ભલા ?

શિયાળ સસલાવાણી સમજી શકવું તબીં.

ખુલાસો માંગ્યો.

સસહું ખુલાસો કરતાં બોલું :

શિયાળશા, વાત જાણે એમ જાણી.

થોડી વેળ પહેલાં જ પછે પેલી ઝાડીમાં

કાળોતર મને ડસી ગયો.

એનું ઝેર શરીરમાં રજેરજ ફેલાતું ચાલુ હવે.
હાથપગ તૂટે જૂડે થાય. આંખે અંધારા આવે.
તમે આઘ્યા તે પહેલાં જ વિચાર્યું

આ વડવાઈને મળે વીંટાળી

ફાંસો ખાઈ જીવ દૂંધા કરું.

ધડીક પાછું ચલું, લાવ પેલા વીંજવેદ કને જઈ
ઝેર જિતરે એવી કંઈ ઔષધ-પડીક લઈ આવું.

પણ આમ આવતી વેળા વચ્ચે લોંકડી મળી.

એણે કહ્યું—વીંજવેદ તો ક્યારનાય

વૈકુંઠ સિંધાવી ગયા છે.

થયું. આમે ઝેર પસરશે ને મોત મળશે.

તો ભલા, તમે જ લાલે શિકાર કરી

નિરાંતે આરોગ્ય હવે.

યદિ જીવ જૂટે જૂટકારો મળે આ પીડામાંથી.

સસલાની વાત સાંભળી શિયાળ ડગમગી ગયું.

વિચાર્યું, સસલાને કાળોતરો કંપ્યો.

એનું ઝેર એના શરીરમાં પસરતું ચાલ્યું.

હું એના શિકાર કરી આરોગ્ય, પેટ ભરું

તો એ ઝેર મને ચહે.

આ ગડમથલમાં શિયાળ જીભું હતું

એવામાં સામેની દિશામાંથી લોંકડી આવી પહોંચી

પહેલો પ્રશ્ન એ કયો કે

સિસોટી કેમની નહીં કરી?

એને શિયાળ પર શંકા ગઈ.

શિયાળે બધી વાત વિસ્તારથી કહી.

પણ લોંકડીની શંકા થયાવત રહી.

બન્ને સસલાને ત્યાં પડતો મેલી આગળ વધ્યાં.

રસ્તે આગળ વધતાં લોંકડીએ શિયાળને કહ્યું :

મને પણ એક રાત્રી બિલાડાનો શિકાર ભેટી ગયેલો.

સિસોટી કરું તે પહેલાં તો

બિલાડાએ ચાંદીને વાત કરતાં બલકુ
 કે એને હડકાણું ફૂટતું કરડી ગયેલું.
 હવે બિલાડાને પણ હડકવા થાય કદાચ.
 બિલાડાનો શિકાર કરી પેટ ભરીએ
 તો પાછો હડકવા આપણા હાડમાં પસરે.
 શિકાર કરવામાં સૌ વધત નડે.
 સમો ખરાબ છે. સૂંઘીને શિકાર કરવો.
 પરખીને આરોગ્ય.
 આંખો મીઝી ઓલીયા કરવું નહીં કાંઈ.
 આ બધું વિચારી છેવટ બિલાડાને ત્યાં જ છાંડી
 હું અહીં આવી તો વળી આ બલકુ.

નિસાસો નાખતાં પાછી લોકડી બોલી :
 મને લાગે આજે લાંધણુ થાશે.
 ચાલ, પેલી તલાવડીએ જઈ
 થોડું પાણી પી પેટ ભરીએ.

જન્મે તલાવડી તરફ જતા હતા
 એવામાં એક નાગલ
 ફૂંકારતી ઝેર ઓઠતી ફણા ફેલાતી
 તલાવડીના કાંઠે પાણીમાં તરતા-ઠેકતા હેઠાને
 પકડવા મથી રહી
 એ જન્મેએ દુરથી બોલું.
 થયું, આ પાણીમાં જ ઝેર લગ્યું હવે તો.
 પાણી પણ ઠેમ પીવાય હવે કલા ?
 એવું વિચારતા નીચું એં ઘાલી
 શિયાળ—લોકડી ભૂખ્યા—તરસ્યા
 પાછા સીમ તરફ વળ્યા.

રામચન્દ્ર પટેલ

રબોપો

એ છીછરા પલ્લુ વિસ્તારવાળા કુંગર ઉપર બેઠેલા કિલ્લા તરફ જવા તૈયાર થયો. ચડવા સરખેસરખાં પગથિયાં, પાછી બે બાજુ ઢેડ પ્રમાણ પાળ. પરચીસ પરચીસ પગથિયાંના વળાંક પર સપાટ પડ્યાર. વચ્ચે થાક બેવુંય વર્તાય નહીં. શ્વાસ ચડે ને ઊતરે. શરીર પરસેવો છોડતું તો દુવાલ વડે મોં-મળું લૂછી નાખીને ચડવા લાગતો હતો. આસપાસ ઘાસ-માટી-પથરા એકમેક પાછાં ફેરકાંટા ખેર ખોરડીનાં ઝાંખરાં છાયેલાં હતાં. ટીમરું ખાખરા ખરા. ક્યાંક ક્યાંક ખીલીઓનાં વૃક્ષો હતાં. વાયુ-તડકો સપ્રમાણ બંન સાથે ધસી આવી ઘેરી લેતા. તડકો પાછો પાડવા મથતો તો વાયરો આગળ લઈ જવા ટેકો આપી બેસતો હતો. પેલો ટેકરા સાથે બેડાયેલો ગઢ પોતાની ટેલીમેલી શરીરરચના ઈયળની જેમ ઘડીક મોટી તો ઘડીક નાની ચાલ બનાવી મૂમસામ-પણાને ખેરવતો હતો. કોઈ ચડતું કે ઊતરતું જણાયેલું નહીં. પશુઓય ન હતાં ક્યાંક ઢોળાંવ તરફ ચરતી ગાયની ઘંટડી રણકી ઊડતી હતી. પંખીઓના ટહુકા બંધ પલ્લુ એક કાળોઝેશી ઊડી આવીને આગળ પગથિયા પર બેઠો ન બેઠો ને પાછો કોટ બાજુ જિંચે ઊડી ગયેલો. આખું હવામાન હળવું થયું.

પછી ભારેખમ ભનતું જતું હોય લાગ્યું.

ખાસમાં પચ્ચિમાં ચડી હું કિલ્લા આગળ આગીને જિભો. આગળ પડેજ પચ્ચરોનો અડીખમ મદદરવાબો. એની જાતીમાં રાણીના ચાપા બેમાં મહાકાષ્ટ-
 ઉપર ટોચે અધઃજાળાકાર કમાડો. એ બંધકમાડોમાં અણિયારા લોખંડના ખીલા
 હતા. દરવાજાની બે બાજુ પથરાળી કોટ-રાંજ, રાંજે રાંજે કાંચરા. ખુરજ પશુ
 મજબૂત. આખા મહેનો દેહ બૂખરો રથામ ચતો જતો લાગ્યો. સાધા-કિનારી-
 ઝોમાં ધરો-દાહડો તથા ચિખરટોચકાંડા પરથી કુંવરના વેલા લગડતા હતા.
 દરવાજા આગળ સારી એરી છૂટી જડ્યા. કીલાં કીલાં આકાશ નિહાળ્યું.
 પૂર્વદિશા સ્વચ્છ હતી. નીચે ધરતી પર આછીપાતળી વનસ્પતિ ટચૂકાં ઝાક.
 આડી વચમાં મોરપિચ્છ જેવું ગાય લપાલું હતું. કુંવર તલેડીએ નદીની તિજળી
 વાંકોચૂંકી રેતાળકાયા. એમાં કોટ પરથી કુંવરકાળ હળવો સુપી નદીના
 લંબાતા જતા વહેણમાં વહેતો હોય એવો દેખાવો હતો. ખેતર ખેતર ઉધાકા.
 આથે ઉત્તરીકે ટેકરીએ તાપમાં સેકાલી હતી. એવામાં પાછળથી એક વાદળ
 ચડી આવેલી. એની કુબરુંમતી જાંચડી મારી ભોડે જીભી રહીને ખચરખંતર.
 પૂછી પછી પેલ મમ ઉચ. જઈને જવાઈ ચયેલી. ત્યાં દરવાજાનાં કમડ ટચ
 ટચાક બોલ્યાં. સંજીવ્યું. બેકું નો લલકડબોહ પંખી. એ ખીલા પર ચપંથી
 બેસો હતો. કોક રાજકુંવર હોય એવો એનો કાંદમાડ. મારથી રાજ સવાયું હતું.

મેં દરવાજાનાં કમાડ ટેલી યોગવાનો પ્રયત્ન કર્યો. એ ઉધડેલાં નહીં.
 આટલાં મોટાં ભારે કમાડ એકલાથી કેમ કરી ટેલાય ? જ્ઞાન યુગે કયાંક
 ડોહાજારી હોય. કમાડોમાં ભારીએની વ્યવસ્થા ખરી. એમાંની એક ભારીને
 ધીરો ધક્કો આપતા ફટ ખૂલેલી, તે માંસથી ટાઢક જીજીની આવીને બાહી પડી
 હતી. એમાં ધમ, માથું નાખીને હું પડેશો. ભોતર બેજમલી ધંદ છાયા.
 કોટગંજના કાલેજમણે બોંચરાં. એનાં પચ્ચરનાં કુંલીચોકાના ઉંબરા સુધી
 અંધકાર આવી આવીને પાછો જિહાણમાં છુપાઈ જતો હતો. અહીંતહીં અલકડ
 કેખી લઈને ચાલવા માંડ્યો. સાથે વળાંકવાળી પચ્ચરોની આડી દીવાલ આવી.
 મથાણે તોપેનાં નાળયાં. વચમાં ધાડીલો મંદિરમુખો જોખ. એમાં ભેત્રમાયો
 કાળચંડિમાની પધરામણી હતી. ગોળધાની ચરેષા સિંધવરંગી સેવાળ સાથે
 પીપળા ફૂટ્યા હતા. એના રસક તરીકે સુનકાર ફરી રહ્યો હતો. ચંડિમામાને
 આવથી પ્રભુમી આગળ વધ્યો. જને તરફ બોહવેલા યાચાણેનું નવુતર. જંચી
 ભીવો. રસ્તાનું તળિયુંય પથરાએની પાટો બેસાડી બેસાડીને સખત બનાવેલું
 હતું. હેંડવામાં કોઈ ભતની નડતર નહીં. પાછો પવન કુચકાંચ, સામેથી

બેફિકર વાથ ને કિલ્લા પરની વનરાજિની સોડમ છાંટતો નીકળી બધ દરવાજો. પહેલી આડ વટારીને ખીબ ખાંચ-આડમાં દાખલ થતાં થતાં તો ઝડપથી લાંબો ઢાળાવ ચડી ગયો હતો. સામે પહેલો આંબો મળેલો. એના થડમાં બેઠેલો ધ્રુવડ પોતાનાં ઉઘાડખંધ થતાં ડોળાંમાં વારે વારે કિલ્લાને પૂરતો ને પાછો બહાર કાઢતો હતો.

કિલ્લા ઉપર ફેટલાંય વૃક્ષો. એમાં આંબલીઓ વિશેષ. આમ તો સપાટ જમીન, પણ કોઈ ધોવાણવાળા ખાડામાં ગાડરીઓનાં જૂથ, કોઈ ડીંગાઓ પર હોય થોરતા ડોળાં, વળી જ્યાં ત્યાં કુંવારપાઠાં જૂડખંધ ફાલ્યાં હતાં. જવાની વાટ આસપાસ લીધું સુકું સોળસોળ ડોળિયું ઘાસ. કયાંક ખરસોડીઓ ઉપર ચણેડીઓના વેલા ચડ્યા હતા. આગળ જતાં સમતલ જગ્યા આવી. ત્યાં એક બેઠાઘાટની આંબલી-નજીક રાજમહેલ બિભો હતો. સૂર્ય એના પાછળ ઢળ્યો હોવાના લીધે આગળ છાયા ઢળી ચૂકી હતી. વાથરાની છૂટ જમરી. શરીરને ઠીક લાગ્યું. મહેલ સાથેનું ખેંચાણ તો ડોણ બાજુ ત્યાંથી જરાય હટાવું ન હતું.

હું મહેલને જોઈ રહેલો. આકર્ષક પ્રવેશદ્વાર આગળ અર્ધચક્ર નવેક પ્રગથિયાં. એના ઉપર ચાર ગજમંડિત સ્વસ્થ સ્થંભો, ટોચે કિચકટોડલાના આધાર આપી ભારપટ ફરાવ્યો હતો, એમાં દેવદાનવોનું સમુદ્ભવન શિશ્પમાળા અંકિત હતી. પહેલા મજલાના મધ્યમાં કમલદલ કોતરણીવાળો બેનમૂત ઝરખો. ખીબ મજલે એનાથી નાનો શેલા ભરપૂર ઝરખો. એવો જ ત્રીજા માળે. દરે ઝરખાની બે બાજુ ચોરસ ચોરસ પથ્થરની ઝીણી નકશીદાર બળાઓ પોત પોતાની નજીકે જળવતી હતી. પાછા ત્રણ મજલાઓની હલ બતાવતા કલાત્મક દોરારો જોઈ મારતની ચારેપાસ હશે એમ માની લીધું હતું. ઠેક મથા છત ઉપર છત્રીઓ સૂર્યતેજમાં ચક્ષુકિન્નરીઓ બાજુ બિડી રહી ન હોય. મહેલન, બંધબારણાં એનો દેખાવ પ્રભાવપૂર્ણ હતો.

પુશ થતો થતો થોડાંક ખજલાં આગળ માંડું ત્યાં આચિંતો ઘોડાની ખર જેવો અવાજ અખડ્યો. હું ચમક્યો. મહેલના ડાબાજમણા પડખાં જોયાં પાસેના ખાંચાઓ તપાસ્યા તો ખાલીખમ. કોઈ હતું જ નહીં. પાછળ દેખ્યું તો વાવનો આવરો બિતરી કોઠ પુરુષ આવતો હતો. સાથે પાણીનો કુંતો. હું એના સામે ગયો. એણે ભાવથી આવકારો દીધો હતો.

— આવો...,

બંને મળ્યા. એ લંગડો હતો. લાકડાની કાખવોડી એ એનો જમણો પ:

પણીના કુંભે મેં ઉપાડી લીધો, પછી ચાલતા આંગણીના શીળા ડાંચડે આપ્યા. પામ તો એની ઉંચર ઠળાય નહીં. મોઢું લારાવદાર. કપાળ સહેજ તરતું. માંખેમાં કપાસના ઠાંવાની સફેદ ચમક. નાક મીંચણુ જેવું કઠણુ. મૂઝ-દાઢીકેરું ઠંજિયાળાં એમાંથી જીડતી રાખોડી, મટોડીવણું ડિસ સાથે મુઢે ચડતી લાગે. માતી પથ્થરિયો કિલ્લો. સેવાળ રંગ્યું બાંકિયું, ધોતિયું પણ ધૂળિયું. જમણે ૧૬ તથા ડાબે ૧૨ મજબૂત હતા. માથું સાબડું. આખો હેઠ બેઠીફડીનો ભાવેલો. એ શિલા પર ધજ બેઠો. એણે સમયના વણા જખમે ઝીલ્યા હોય તું કાગ્યું.

પછી પાણી પીને પામે બેઠો. આંગણીના ઘડે લાલો, નેડા અને ફળિયું ડેલાં દીઠા. બહાર હટકતી હતી બેફેણણુ. અને નવાઈ લાગેલો. કિલ્લેકાદ ન ૧૫) સાફસફી સચવાય એ હેતુથી કિવસ પૂરતો રાખ્યો હતો. એની હેરાફેરીથી મુંઠ જમકતું બટકે. અભયમે ડાઈ પૂછે તો પાછી મળે ભણકારી.

—તમે આ કિલ્લાના...?

—હા, બાઈનો રખોયો મું. પેલી પાવડીત વરહ રવાં તાણ મુંને ફૂગથીએ પેઠા હાટું રાખ્યો બતા. મઠ પછં ધ્યો. ચહેલ પણ. રાજ્યાનાં કાનાય સોઠરાં હેડ્યાં જવા. ઈમેંતું હવ ડાય નય. મુ રયો મું એકસો.

—તો તમારું ડાઈ ?

—હેસેથી પેણો નય. વાવણું પોંછી તં વંનકળ-પોંદરાં બાઈતં છતું ઉપર લેકે મું યોગેક તડકો. દાળ-ચેટલા કુણે લાગ્યા સે. રેવેલા ચોખાને ગોય એવો ? જસ હવા આસ સવાસ, ભોંય આસ પાથણું પછં પડને છું 'વે બીજુ' ડાય ? સૂરજયોસિ આ વરેમાં રાય સે. મટીમાંથી બધાં બેકાં છીએ. આડઆડવોં, પશુપંછી મોંચુલ સધળું મ માટીમાંથી આ આડવોંનં હકેપાં એ. ઈ મુને હામવે સે. આડ તો માળીએ ઈમ આલ. હેડીએ ઈમ હોં. ઠડી દગો નાં દે વિસવાસવાળી, પણ મોણુચની બત તો ! લે, મારો મોંજીલે લેઈ લીધો. પેલો હલકખાં સખો પાટણુથી રાજકુંવરીને ઉપાડી ઠી જતા બતા. વચમાં હાટકી નહીએ પોરો ખાજા બેહો. લાય ભેંઈ તંઈ ૧૫)મોથી કુંવરી નાહી 'વ-પદેવ...વ-પદેવ...ના પેકારો સાડતી મઠના ટાને દોડતી આવીનં છીલી. મું મઠ તોડીનં ને'હવોં પહાર. ભેયું તો હેંબે કખાં, ઈને મારા પર મારો ચલાવેલો. વીર-કાતોર-ભાલા જખરા ફેંકયા ૧. મોં જોફેચુના એક જ ગોલે ઈયું ભોંડું ફેડી નાંસ્તું. નેચે પડતાં પડતાં ૧૫) ભેંધમાં પાહેલો જાંચો નાંચો ઈવો મારા હાથોંજે ચોંટી જ્યો. પછં

લંગડાતો લંગડાતો ગઢમાં આયો બેસું તો એકલું પટોળું પડ્યું અણું. રાજ
કન્યા તો ભેંચરાંમથી પહાડપેટાળમાં, પછે ઈ નેંહરી નંઈ જહાર. કોઠ કો
દા'ડો ઈના ઝાંઝરના ઝેંલુઝેંણા રાગથી પહાડ ડોલે, પંછી બોલે અનં ઝાડઝા-
તો...તારે ઈ પટોળું બેલું સે. મહેલના સેલ્લા ઝોરડામાં સે.

—મારે તો આખો મહેલ બેવો છે.

—તો લે ચાવીઓ. બેં મળથી, મું ઝોંચ બેલો સું.

અને હું જિભો થયો. સાથે લાવેલાં બગલથેલો, કેમેરા અને કાંબળ આપ્ય
વળી અંપલ પલુ ઠાઠી શિલા પાસે મૂક્યાં હતાં.

ચાલતાં ચાલતાં પૂંછળ આંગા, વાવ, આંગલીઓ ફેર-બોર--ઝાંખરાં ઘાસત
છોડ છોડ વટાવીને છેક છેવાડે કિલ્લેબંધી સુધી નજર નાખેલી. આખો વિસ્તાર
હળવાશભર્યો લાગ્યો હતો. કોટ મધ્યમાં રાજમહેલ જિભો હશે માની, પાછો
આગળથી એને ફરીફરી બેઈ માણી લીધે. આમ તો એ નકરા પથ્થરોના.
ઘાટમાં બહુ રૂપાળો બનાવ્યો હતો. જિયે ત્રીબ માળની ઉત્તર છેડે એક મધપૂડો
ત્યાં લમરાઓ ઝીડતા હતા. મહેલને સેપટ, લીલ સેવાળ, લવાં બાઝવા માંડ્યા
હતાં. પછી પગથિયાં ચડીને ચાર સ્થંભો વચ્ચે આવી જિભો. અધ્ધર છતમાં
ઢળતા ઝોળાકાર કમલદલની પાંખપાંખડીઓ કોતરેલી સુંદર આરસની ચિલા-
પાટ ખેસાડેલી. અંદર જતાં પહેલાં મહેંક મહેંક બની જવાય. હું ખુશ થયેલો,
ત્યારબાદ બંધ કમાડોને તપાસવા લાગ્યો. નીચે બાજુ પર માપસરનાં ફૂંડાં.
એમાં લીલા તુલસીછોડ હતા. કમાડો રંગે સીસમનાં મળજૂત દાલડિયાં. એમાં
આંતરે આંતરે કડાં, કિનારીઓ. રજતરંગી રૂલફૂંડડીઓ તથા અણિયારા ખીલા
મારેલા હતા. જમણા કમાડ ગળકબારી. કમાડ અને બારી સાથે સળંગ સાંકળ.
સાંકળે શરીરે નીકળતી રસોળીની ગાંઠ સરખું ખંભાતિયું તાળું લટકતું હતું.

તાળું ખોલી સાંકળ છૂટી પાડ્યા પછી બારી ઉઘાડીને હું અંદર દાખલ
થયો. સાથે આવ્યું હતું બહારનું બોબોક અંજવાળું. મહેલનો પરસાળ ચોક્ક
ચોખ્ખો. ભોંયતળિયું અને દીવાલો આરસનાં હતાં. સામે મુખ્ય તોરણમઠયું
બારણું ખૂલ્લું. એની પાછળ વચલાખંડનું. એની પાછળ ત્રીબખંડનું. આમ
પંચ ખંડનાં બારણું ઉઘાડાં. છેલ્લા ઝોરડામાં તો ભીંતે ચોનાના પતરા પર
સ્થાપિત સૂર્યચક્રમુદ્રા તેભેમવ લાગતી હતી. ચોકના બે પડખે ઉપલા મળ-
લાઓ તરફ જવા માટેની સીસમના કઠેરાજંધ આરસના પગથિયાંવાળી નિસરણીઓ
ઉપરથી પ્રકાશ દદડી આવતો હતો. બેડે દેવદાસીઓની મોઢક ધાતુઆકૃતિઓ
હોલેલી. બંનેના હાથની હથેળીઓમાં નાજુક દીવડીઓ. એમાં મીણબત્તીઓ

ચોટાડેલી હતી. મેં એમનાં વંદન ગીત્યાં. સામે રાહુ મહુઅશીની પૂજુંકદની મદાયેલી તસવીર સાળીને પ્રસન્ન થવાયું. ચોક્ક ઉપર વચ્ચે એક હાંડી ગુમ્મર દીવો દીવો બનીને ચળકેતું હતું.

પછી મુખ્ય દ્વાર આગળ ભિલા રૂપી તોરણને ચક્રવો. સાતસાતના મણકા-ઓથી સુસજ્જ તોરણના સ્પર્શમાનથી ચારી આંગળીઓના ટેરવાંમાંથી માણેક-પન્ના-પોખરાજ ટપકવા લાગ્યાં. ઉંબરો છલકાઈ બેઠો. પહેલો ખંડ જલ્દી દીવાનખંડ, એમાં જઈને હું બેઠો. એની પંચકોણાકાર વિશાળ રચના. એમાં બીજા બે એરડાનાં બારણા પડતાં હતાં. સામે ઉધાડા ખંડના દ્વારનાં ડાબા-જમણે ભીંતોને અડેલી રેશમી ગાદી-તકિયા, પથારી સાથેના પદ્મ. પાછા એની આગળ એકેક હીરભર્યાં જાળોડ. ઠરાવેલાં સુરાણી અને કઠોરાઓ. દરેક ગોખલા-ઓમાં કણુ ક તો તામ્રકળરા, કાસ્યદીપચ્છાદા, રૂલદાનાં તથા રૂપાની કૂંત્રાંચારી શોભતાં હતાં. ભોંવતળિયે ગ્રાણગ્રાણ નવરંગ ભાત. આરસના જડેલા રંગીન ટુકડાઓમાં અંવાહ રચાતો હતા. પદ્મોચી ઉપર ભીંતોમાં ટીંગાડેલી હાલની અડખેપડખે ટક્કર લેતી તલવારોનાં તીખારા, જમ્બીત સાથે ગોડવેલા પાંખોવાળાં સિંહનાં ધાતુસિંહોને આક્રમક બનાવી દેતી હતી. જીંચે ગુમ્મરોની આસપાસ રૂલકાર લઈને ધૂમતી અપ્સરાનાં હવગિત્રે આખા દિવાનખંડને ઉજાવ આપતા હતા. પેલા બંધ બે એરડા, એતું અવાકપણું ખટકતા ઉતર તરફનાં એરડાને ખોલી એવો તો સુગંધ ભરપૂર. મધે અતર અતર ઉભરાતી હતી. સંગીત-નાચગાત-મંડિતનાં અનેક પ્રકારનાં જાનિત્રો એક સાથે વાગવા માંડ્યાં હોય એવું લાગ્યું. હંખ-મુદંગ-કમરુ-ગાંધપખાજ-વાંસળી, સિતાર-જંતર-ખંજરી; ડાહ્યનરધાંભૂંમજ-સરજાઈઓ રણશિશ્ય આઠાઠાં ઠેલુ બહું જળવાયું હતું એરડામાં. સુવાળી પલ્લભાજમની વચ્ચે ધૂધરુ-રમતોડ પડ્યા હતાં, કઈ નૃત્યાંગનાએ નૃત્ય કર્યાં હશે ? ઉર્વશી, આશ્રપાલી, એલા, ન બને. ને એરડો વંધ કર્યો, એવો જ અંદર કોકનો નાચ ઉદ્ભવ્યો. ધૂધરુ રણુદી બેઠ્યાં. એરડો ઉધાડ્યો, તો કોઈ હતું જ નહીં. એરડો બંધ કરું ત્યાં નાચ. સારંગી તબલા શરૂ. બોલું તો ખાલીપો. સુરતાલનાં પર્વતિયાં બેઠ્યાં બેઠ્યાં કર્યાંક ભીંતોની જેમ ચૂં. આખરે હતાશ, પછી હસિલુ બાજુના એરડા તરફ જઈ હળવાશથી ખોલી નેધું તો શઆગાર-ફરશી-સાલા-તીરકામઠાં-દાહતલવારો-કઠાર જમ્બેવાજૂરી-મંદુકાકવરો ચક્રચક્રી રહ્યાં હતાં. મધે બેઠું હતું સિંદૂર. એરડો દેખ્યો ના દેખ્યો તરત બંધ કરી દીધો, તો માંજ વેાડજોની હણુહણી-હાથોજોની હાંડીયાપાટી-સાથે શસ્ત્રદંઠારો, હાંડિયા-હોંઠારા-પકારા-ના અવાજો થવા માંડ્યા, હતાંજે. એરડાને ફરી ઉધાડ્યો ન હતો. પછી હું દીવાનખાના-

માંથી આગળ ખીલે ખંડ, રંગમહેલ, ખાનપાનવાળા ખંડમાં આવીને
જિભે રહો.

એ રાણીવાસ હતો. એમાં આરસના પાંચ વર્તુળબંધ સાદા સ્થંભો ઉપર
સામાન્ય ઈલિકાવરણ હતાં. સ્થંભ સ્થંભ વચમાં બેવ જોરડાનાં સુખ. દરેક
ચાંબલે ભરાવેલાં વાઘ-ચિત્તો-ગાજ-મગર-પાડાનાં શિકારચિત્રો. પાછાં જોળદર્પણ
ચોડેલાં. ઠંચાંક રાજમહારાજની મહેલી આઠર્ષક છખીઓ હતી. ગૃહમંડપ
મધ્યમાં ચક્રાકાર સાગની કલાપૂર્ણ ભોજનપાટ એના ઉપર સિંહનું મોઢું
ખોલતા વીરપુત્ર ભસ્તનું સૌકવપ્રિય કાષ્ઠશિલ્પ હતું. પાટની કારમેર જોયી બેઠકવાળા
બાળેઠ પદ્મા હતા. જોડે જોડે ચોપાટ. પંખપાંજરાં-દીવડીઓ ચોગ્ય પ્રકાશમાં
વૈભવશાળી લાગતાં હતાં. છતમાં લટકતી ઝુમ્મરોની વચ્ચે કુંદાવન રાસલીલાનું દીપી
રહ્યું હતું. શુભારંગ્ય ચિત્ર. એટલું ખડું કે ખેપટ-કચરો-બર્વાં સુધ્ધાં ન હતાં.
ખૂણેખૂણે સ્વચ્છ. પાટ-ચોપાટ ફરતે આટો લગાવ્યો. ગૃહમંડપમાં રહેલા
રાણીઓના જોરડા જોવાનો વિચાર નાગ્યો. જોરડાઓના મોઢે તાળાં. કુચીઓ
ન હતી. બારણાની તિરાડોમાંથી અંદર દેખવાને અડધાપડધે પ્રવત્ત આદરેલો.
પહેલા જોરડામાં રાધિકાનું મોઢક ચિત્ર. ખાટલો પાયરેલો હતો. ગાદ્યું જોજોડ
કસબવાળાં. જોડે જળભરેલી ગાગર પડી હતી. છતમાં અલર ચૂપ. સુખમહયુ
દર્પણ અગમગ થતું હતું. ખીજા જોરડે હતું ચિત્ર મૃગકન્યાનું. ખાલીખટ
ખાટલો. બિખાત કિનખાખી. એક જોળ-અર્ધજોળ અરીસો ચાંદરણું વેરતો હતો.
અઘીક ભરી તાંબાકુંડી ઉપર પવાલો. ઝુમ્મરો ટલિંગ ટલિંગ વાગતી હતી.
ત્રીજા જોરડે જઈને નીરખ્યું તો રણકથું સારસજોડું. હીર ચીર ગૂંથ્યા ખાટ-
લામાં બેઠી હતી. ગજરંગની મદાલી. તામકુંભ પર જવારા, તથા દર્પણ સામે
તાકટું મૂચું એક દર્પણ. ચોથા જોરડે વરતાયું નારી સાથે નાગનું રમ્પખિંબ.
અળક અળક કાંચળી, ફાટ ફાટ કીડારત ખાટ. જોડતો ગુલાલ. ભીંન્ન થટ
કોરોકટ, પછી છેલ્લે દેખ્યો પાંચમો જોરડો. એમાં સાંભળ્યો મેઘમહાર સુપવા
મોરતકુકા. ઇન્દ્રધનુ શા પલંગ હીંચકા. અતલસના પાયરણમાં રમતી હતી
અણોઠડીઓ. ગૂંગળધૂપ જોડે પૂરગહાર. જળ હતું ફૂલમાં. ફૂંલે તો ફૂલદાર,
અને પડયો હતો સૂનમૂન લોચ ઉપર એક રંગબેરંગી હાથપંખો.

કેટલાય વરસોથી જિભેલો રાજમહેલ. એના ખંડ-ખંડ હજી અઠમંધ હતા.
નર્તકીઓના નાચ, દાસીઓની હરફર, કુંભ, ચરુ, યાળી પછડાયાના પડવા.
પાપાણ પાપાણ. રિસામણાં-મનામણાં, દાવઝવડા, કોઈનાં હાસ્ય તો કોઈનાં
આંસુ કેટકેટલું સાયવી રાખ્યું હશે એણે પોતાની નાભિમાં. બારીબારણાં-

જોખળજિયાં - બી તો ખૂલેખૂલે તથા હાજરી ભળાંએએ કશુંવ વેડફી કાઢ્યું ન હતું. અને મહેલ ત્રી લીડેલો. ઘણીવાર ચક્રું હતું કે બે-ત્રણ વખત રાજ મહેલને જોતો ન હોઈ. પાછી ચૂપચાપ પડેલી ચીજવસ્તુઓ જોળખતી હોય એમ કીચડી આવીને જાણી પડતી હતી. પેલો સાતીચળ હાથપંખો તો સહજ રેવો હસમુખો જની ત્રયો હતો ? રાજમહેલ સાથે જુગજુનેા નાતો હોય એવું ધાતવું હતું; નહીં તો જિંડે છિડેલી કાક ખેંચી રણું ન હોય. એક જમાનાનો હતું । વજ્રવન્ત રાજવી દાખલ થતો હોઈ ને કાક મુંદર મુંદર ઠર-ઘાઠર રાણી સામે આવીને પુષ્પહાર પહેરાવી દેતો તો ખીજી-ખીજી એક સાથે પાણી, ચોપી મધ, પાચમી સોળસોળ દાસીઓ સાથે સેવાપૂજા આરતી. હમણાં ઝાઝર રણકી જીડેશી અને અખો મહેલ દુમડુંમ વૃત્તવા—

મહેલના ઘણા ઝોરડાઓ હતા. ઠપાંવ ત્રંદા જોખરા નહીં. ખંડ ખંડ સફાઈપૂરા. પેલો રખોપો સાફ રાખતો હતો એમ માની લીધું હતું. દરેક સજ્જાઓ બંધિયાર નહીં હોય. નહીં હોય કપાય કુત્રુંધ. પછી હું આવળ વધતો રંગવૈભવ ખંઠમા આવ્યો એ સરસ સોહામણો ઝોરડો હતો. ચાર ભીતે ચારે જોખણા, એક જોખમાં કુર્મો. ખીજામાં ત્રણેય. ચારપા અભરાઈઓની વ્યવસ્થા, ઝેની ધારે ધારે માપસરના તામશેટા, ઉપર તાંગાના કોડિયાં મૂક્યાં હતા. જોખ નીચે પાટલા સાથે બેઠેલી દીનીઓ. ખૂલે ખૂલે ઉતરડો શેષત્તી હતી. પાચમી ઉતરડા ભોંમતજિયા મધ્યમાં નાણે લકઠોદેવી બેલા. ઝેની ચોવરફ સિંદૂરંગ્યા આરસના ફૂંડાળાં. એમાં ઠપાંક કપાક કંકુપતલાંની અપો હતી. જિંચે પનિજ દ્રવ્યોનો જોળ ધાતુછતપટ જડેલો. એમાં ચાદીનાં આશકા ઝળૂંડે. વગેરે સોનાની ઝાઝર હતી. ઝેની અસંખ્ય બૂલણુ ધૂધરીઓમાં હવાતેજનો હળવો પમરાટ મચવાયો હતો. કેયું અપુર્વ દ્રવ્ય ! ઝોરડામાં ધડીક દીવા પ્રકટે, પાછા ઝોલવાય, પાછા દીવા. પાછી કાક મારે ફૂંક ..

છેલ્લે એ ઝોરડામાંથી અધારામજવાળાનો ટેકો લઈને આમળ ઉઠ્ઠા ખંડમાં પ્રવેશ્યો. સામે દીવાસે ઝળઢળ મધંકેવતાની સ્વર્ણચક્રતડતી. એમાંથી કપૂર-ગેશરનો જાઠં ખરતો હતો. તળિયે જુમિ પર રહેલા સાત સાત માટીનાં ઘોડાઓ બિજળા બિજળા...એમની ખરીજોમાંથી લેલાઓ જેથી અનેક લાડલી હતી. સોનામહોરો અંદર કશુંવ ન હોવા છતાં લયુડું લયુડું લાગતું હતું. ચારા મઠામ સમાન હતું છેલા ઝોરડાનું નિજતવ. સૂર્યદેવતાની પાસપાસે ખીજા બે કમરા. એક કમરા ઉવાડો અને બીજો હતો તાળાળંધ. અને ખુલ્લા કમરાને માણી સેવાની પહેલી લાલસા ઉપડી. ધીરે ચાલીને નિહાળ્યું તો એ ખાલીખટ.

એનાં કથુંબ નહીં. ન હતી મનુષ્ય, પ્રાણી કે પંખીની નિશાની. એક ગરોળા
ચોંટી હતી ભીંતે. નીચે કીડી મંડોડી-ઉધેઈ તથા તમરાં કંસારીઓના ત્રમમ્
ત્રમમ્ કીઈઈ કીઈ...અવાજો...

હું ત્યાંથી પાછો વળી બંધ કમરા પાસે આવી ઊભો રહ્યો. આવી તો
હતી. તાણું ખોલ્યું. આગળો દુધાડયો ને ધીમે ધીમે આપી બારણાં દેલીને
જોયું તો પેલો રખોપો. અંદર આણું આણું અંધારું ચૂપકીદી. કયાંય બારી,
બાજીયું, ભોંયરું કે દાદર જેવું ય કંઈ નહીં, ને એ એકલો ઓરડામાં બેઠો
હતો. પાણું એની બે બાજુ હતાં પટોળું અને કુંભ. માથા ઉપર ગોફેયણ
લટકતી હતી.

અને હું એ ઓરડાનાં બારણાં ઝટપટ વાખી દઈને મહેલના ખંડ ઉપ-
ખંડના ભૂગર્ભને ડહોળતો-ખખડાવતો શ્વાસભરે દોડતો દરવાજાની મળકબારી
કૂદી પડીને બહાર આવી ઊભો. પેલો રખોપો દેખાયેલો નહીં. ન હતો શાલો,
ગોફેયણ કે એના ભેડા. ફક્ત શિલા પર મારી વસ્તુઓ કેમેરા-કાંબળ-બગલથેલો
અને ચંપલ પડયાં હતાં. બચતો હતો એકલો. સન્નાટો.



રમેશ ઘ. ઓઝા

ભાસનાં મહાભારત રૂપકો એકાંતી નાટ્યસંવિધાનના સંદર્ભમાં

મંદુક નાટ્યસાહિત્યની ચર્ચામાં નાટ્યપ્રકારોના વૈવિધ્યની વ્યવસ્થિત વિચારણા કરવામાં આવી છે. પ્રયોગનાં ગુણવત્ત્વો ઓળખવડથી નિષ્પન્નામાં આવ્યાં છે એ ખરું, પણ નાટ્યકૃતિઓ રૂપે એ બધાનાં ઉદાહરણો પ્રાપ્ત થતાં નથી તે સંબંધોમાં ભાસે રમેશાં કહેવાતાં વિવિધ પ્રકારનાં નાટ્યો ખાતાઈ છે. એમનાં વિષય તેમજ રચનાવિધાન જાંબે ધણી ચર્ચા થતી રહી છે. આ ચર્ચાનાં કેટલાંક મંદુકનાં બિંદુઓ આવાં છે.

૧. ભાસરચિત કહેવાતાં અને દક્ષિણમાંથી મળેલાં નાટ્યોનું વારતવિક કદાવ ભાસતું જ છે ખરું? ૨. આ નાટ્યોમાં જેને મહાભારત કથા પર આધારિત રૂપકોનાં જૂથમાં ગ્રુથવામાં આવે છે તે કૃતિઓને અલગ અલગ કૃતિઓ ગણવી કે એક જ વિષયસામ્યની દૃષ્ટિએ એક વિષયને તબક્કાવાર વિકાસ નિરૂપતી એક જ કૃતિનાં જાણે ગણવાં? ૩. ને એ દરેકને એક સ્વયંન કૃતિ ગણીએ તો તે દરેક કૃતિ સ્વયંસંપૂર્ણ છે ખરી? અને નો એમને જૂથ રૂપે એક વિષયને કેમિક વિકાસ નિરૂપતાં ધટક અંગરૂપ નાટ્યજાંહે ગણીએ તો તેમની વચ્ચે પરસ્પર સંબંધિતતાવાળું

અનુસંધાન છે ખરું? ૪. નાટ્યતત્ત્વની દૃષ્ટિએ આ નાટકોની વિશેષતા કઈ? ૫. એક જ અંકના રચનાવસ્તારમાં અને મર્યાદિત સમયાવધિમાં પ્રારંભ અને પર્યાવસાન પામતી એમની ક્રિયાને આપણે પશ્ચિમના એકાંકી નાટ્યપ્રકાર સાથે કોઈ રીતે સરખાવી શકીએ ખરા?

તુલનાત્મક દૃષ્ટિએ જોતાં મહાભારત આધારિત આ નાટકો તેમના વસ્તુ-વિકાસ પાત્રનિરૂપણ અને રચનાવિધાનની દૃષ્ટિએ એકાંકી નાટક સાથે કેવી તુલના ખમી શકે તે તપાસવું રસપ્રદ બને. એકાંકી સ્વરૂપની દૃષ્ટિએ ભાસતાં આ રૂપકો વિશે થોડાક વિચારણીય મુદ્દાઓ અહીં પ્રસ્તુત છે. અહીં એક સ્પષ્ટતા પ્રારંભે જ કરીએ કે મહાભારત આધારિત આ કૃતિઓમાંની દરેક કૃતિ નાટ્યકલાની દૃષ્ટિએ એકસરખી કક્ષાની નથી. વિસ્તારની દૃષ્ટિએ ઊરુ-ભંગ આ બધામાં સૌથી લાંબું છે તો કલ્પલાર સૌથી ટૂંકું. પણ સૌથી ટૂંકું છે તે કલાદૃષ્ટિએ સૌથી વિશેષ ધ્યાનાર્હ છે. પ્રસ્તુત ચર્ચામાં ઊરુભંગને સમાવેશ સહેતુક નથી કર્યો, કારણ વિસ્તારને લીધે તેમજ નાટ્યમંડળની શિથિલતાને લીધે ઊરુભંગમાં જે રીત ક્રિયાવિકાસ સધાય છે તે આ તુલનાત્મક ચર્ચામાં તુલનાયોગ્ય નથી જણાતું એટલે આ પંચનાટ્ય સમુચ્ચયમાંથી કેવળ ચાર મધ્યમવ્યાયોગ, દૂતચાક્ર, દૂતલટોટક અને કલ્પલાર પર જ ચર્ચા દેખાડી છે.

મધ્યમવ્યાયોગ એ રૂપકના પેટાપ્રકાર ‘વ્યાયોગ’ સ્વરૂપની રચના છે તે તો એના શીર્ષકથી જ સૂચવાઈ જાય છે. એ પ્રકારનાં જ લક્ષણો નાટ્યશાસ્ત્ર-વિદોએ નિરૂપ્યાં છે તેમાં આપણને બે લક્ષણોમાં વિશેષ રસ પડે એવું છે અને તે એ કે વ્યાયોગમાં એક જ અંક હોય અને તેમાં નિરૂપેલી નાટ્યક્રિયાને સમય વ્યાપ એક જ દિવસનો હોય. એક જ દિવસની આ કાળમર્યાદાને કારણે એના ક્રિયાનિરૂપણમાં સુમથિતતા અને સઘનતા અથવા સમય અને સ્થળની એકતા સિદ્ધ કરવાની અનુકૂળતા રહે અને અંક તો એનો એક જ હોય એટલે વ્યાયોગને એ રીતે એકાંકી કહેવાની સામાન્ય ભૂમિકા તો છે એમ કહેવાય. પણ પ્રખ્યાત નાયક હોવો, સ્ત્રીપાત્રોની અલ્પસંખ્યા હોવી ને પુરુષપાત્રોની બહુલતા હોવી તથા સ્ત્રીને કારણે ન ચલું હોય એવું યુદ્ધ અથવા બાહ્યુદ્ધ આવશ્યક રીતે નિરૂપ્યવિષય હોવું એ બધાં લક્ષણો સંસ્કૃત નાટ્યપરંપરાની વિશિષ્ટ લાક્ષણિકતાઓ તરીકે ધરાવવાં જોઈએ. એને એકાંકી નાટ્યપ્રકારની રચનાનાં અંગો ન ગણી શકાય. એકાંકી નાટ્યપ્રકાર અત્યંત આધુનિક પ્રકાર છે અને એનું કલાકીય પરિમાણ ક્રિયા અને પાત્ર પરત્વે આચરણ દૃષ્ટિકોણોની

નોંધાયેલો છે. એમાં વિષયવૈવિધ્ય, નિરૂપણવૈવિધ્ય એટલું જ નહીં એવા મ છે કે એને વ્યાખ્યાનની રીતે વ્યાખ્યાનગદ્ય કરી શકાય નહિ. વળી સસ્કૃત વિવેચનપરંપરામાં પણ પાત્રનિરૂપણ, રસનિર્ધારિત, ક્રિયાત્મક પૃથક્કરણ એ માટેનાં અભિગમ પશ્ચિમપ્રાપ્ત સાહિત્યસ્વરૂપે અને પશ્ચિમપ્રાપ્ત વિવેચ અભિગમની સરખામણીમાં એટલાં બધાં જુદા છે કે તુલનાત્મક અભ્યાસના આ પ્રયત્નમાં વિભાવના સંબંધે થોડુંક સમાધાન કરવું અનિવાર્ય બને.

મધ્યમવ્યાયાગમાં કુંતીના ત્રણ પુત્રોમાં મધ્યમ એવો ભીમ અને વૃક્ષ આણંબુના ત્રણ પુત્રો પૈકી વ્યેટપુત્ર એમ એ મધ્યમો આકસ્મિક ભેગા થઈ જાય છે. અને ત્યાર પછી આણંબુના મધ્યમપુત્રને બદલે પંચ પાંડવોમાં મધ્યમ એવો ભીમ ધરોત્કચ સાથે જાણીયુદ્ધમાં જિતે છે અને એ દ્વારા એનું અને હિડિમ્બાનું મિલન થાય છે. આમાં ભીમનું અને આણંબુપરિવારનું મિલન એક આકસ્મિક ઘટના છે તો ભીમનું અને હિડિમ્બાનું મિલન બીજી આકસ્મિક ઘટના છે અને તે ભીમ ધરોત્કચનો સોહરાજ-રુક્તમી લગ્નગર્ભનાં પરિણામરૂપે જનતી ઘટના છે. રચનાની દૃષ્ટિએ આ નાટકમાં રહેલી વિસ્મૃતિઓની ઘણી અર્થો ધર્મો છે. એમાં સૌથી મોટી વિસ્મૃતિ એ ત્રણવામાં આવી છે કે ભીમ ધરોત્કચ મળે તે હિડિમ્બાએ જાણીને કરેલી યોજના છે. એ માટે પોતે પુત્રને નાસ્તા માટે મનુષ્ય વ્યક્તિને પકડી લાવવાનું કહ્યું તે સહેલુંક હતું હિડિમ્બાએ ભીમને મળવું છે અને એ માટે એણે જોજન માટેની મુક્તિ રચી છે એવા છ કે ભદ્રેના મત નાટકમાં જાણતી આ વિસ્મૃતિ સ્વમજબૂબ વ્યક્ત થયે છે. પણ વસ્તુતઃ એકાંકી તરીકે નાટકની સમમ ક્રિયાનું આસક્તજન જ આ મુક્તિ પ્રસંગ છે. હા. નાટકના એકાદપાત્રે પ્રયોજેલી આવી એકાદ મુક્તિભાવી એકાંકીનો કિંવાન કલાપ જોતો કરવાનો રીતિ પશ્ચિમનાં એકાંકીઓમાં તો ઘણી જાણીતી છે. એકાંકીમાં જો કંઈ અવ્યવસ્થિત બને તેના મૂળમાં ઘણી વાર આવી કોઈ મુક્તિ હોય. એ. ડી. શાટ્ટી નાટ્યકારે કરેલી યોજનાની સૌથી મોટી વિસ્મૃતિ એ મળે છે કે હિડિમ્બાએ વિચારેલી મુક્તિ અને ઈશ્ટ પરિણામને સ્વીકારવા માટે આપણે ઘણું બધું માની લેવું પડે છે. પણ કોઈ પણ કલ્પકૃતિમાં કેટલુંક બોલી લેવું, કેટલુંક *Withing suspension of disbelief* કરવું સાવકપક્ષે અનિવાર્ય શરત ગણાય.

સંસ્કૃત નાટકમાં મિત્રમ વિષય તરીકે મદદગાર ખ્યાલકથા જ પ્રયોજાતી હોય છે તે જાણીતું છે. આવી સ્થિતિમાં કથારેક લાગવડું મન એ મૂળ કથામાંના ફેરફારોને સ્વીકારવા બટ તૈયાર ન થાય તેવું બને. પણ કોઈ

જાણીતી કથા પર આધારિત કલાકૃતિના નિર્માણમાં પ્રવૃત્ત થતા સર્જકને તો પોતે જે કલાસ્વરૂપ અપનાવે તેને અનુરૂપ કથાને ઢાળવી પડતી હોય છે. કેટલાક પ્રસંગો તણ દેરા, કેટલાકનો વિસ્તાર થા સંક્ષેપ કરવો, કેટલાક ઉમેરવાનો કલાપ્રપંચ ટીકાકારે સમજવો જોઈએ. આપણી એક માત્ર નિશ્ચય એ હોય કે આ કે તે કથાસ્વરૂપમાં જે કોઈ ફેરફારો થયા હોય તે કૃતિની આંતર આવશ્યકતાને અનુરૂપ છે કે કેમ. અલગત, મધ્યમવ્યાયોગ કંઈ અપૂર્વ કલાકૃતિ છે એમ ત કહી શકાય. પણ નાટ્યકલાની દૃષ્ટિએ આવાં એકાંકી ફરકોની રચનાકલા સંજોગે હાસ જેવા નાટ્યકલાવિદે જે અનેક નવી શક્યતાઓના નિર્દેશ આપ્યા છે તેમાં પ્રસ્તુત નાટકોમાંનો યુક્તિ પ્રસંગ પણ એક છે એમ કહી શકાય.

એ. ડી. શાસ્ત્રી વધુમાં એમ પણ ઉમેરે છે કે પાંડવો આ જંગમમાં જ છે અને છતાં નાટ્યક્રિયાના પ્રસંગે એકલો ભીમ જ હૃદની જગાએ ઉપસ્થિત છે. ઘટોત્કચ બ્રાહ્મણના મધ્યમ યુગને પકડે ત્યારે એકલો એ જ એને છોડાવવા હાજર હશે એવી ખગર હિડિમ્બાને અચાઉવી જ હોય તો એને આવી કુદિત કરવાની પણ શી જરૂર? ભીમ સાથેનું મિલન તો હિડિમ્બા વાંછે છે, અને એ એકલો અમુક જગ્યાએ હાજર રહેવાનો હોય તો હિડિમ્બા પોતે પણ ત્યાં જઈ શકી હોત નકામી જ લેખકને નાટક લખવાની તકલીફ આપી ને? આણું વિદ્યાન કરનાર વર્ણિત પોતાના કાર્યમાં ચંભીર છે ખરી? એ કલાપ્રક્રિયા સમજાવે છે કે ખાગરો સમક્ષ વિનોદ કરે છે? હિડિમ્બાએ ડાઈને કથી તકલીફ આપી નથી. નાટકને નાટક યોગ્ય બનાવવા સર્જકે કલાપુરુષાર્થ કર્યો છે ખરો. નાટકને આપો કલાપ્રપંચ નિર્માણ કરવાનું એને આવશ્યક જણાયું છે. કલાક્રીય યુક્તિઓને જે આપણે નિશ્ચય ગમ્યાનીએ તો તો કોઈપણ કલાકૃતિ નિશ્ચાપ્રપંચથી ભરપૂર ગણાય. કલિદાસે શા માટે શાપ પ્રસંગ અને મુદ્રિકાના અભિજ્ઞાનની યોજના કરી? હાસે શા માટે વાસવદત્તાના બળી જવાની અફવા પ્રચોળ? સવશ્ચિત્તિએ શા માટે સીતાનો અદશ્ય હાજરી દ્વારા રામને પચાતાપનો મોઢો આપ્યો? પિતાના પ્રેતનો આદેશ મળતાં જ હેમ્લેટ શા માટે કાકાની હત્યા ન કરી નાખી? એમ કહ્યું હોત તો ચેકલપિયરને નાટક લાંબું કરવાની તકલીફ જ ન લેવી પડતને? પણ આવા નિશ્ચય પ્રશ્નો કોઈ દરદુ નથી. હેમ્લેટમાં ક્રિયાવિલંબ delayed actionની નાટ્યયુક્તિમાં જ તો એના પાત્રની સંકુલતા પ્રકટાવવાનો અવકાશ મળે છે. એટલે હિડિમ્બાનો યુક્તિ એટલે કે નાટ્યકારે હિડિમ્બા પાસે કરાવેલી આવી યુક્તિ એ જ તો નાટકનું સ્વસ્થાન છે એની ખીણ ટેકલીક વિસ્મયતિઓ છતાં.

દ્રુતપાકવ્ય મહાભારતકથામાં યુદ્ધ પૂર્વે યુદ્ધ નિવારણના અર્થે પ્રવાસ રૂપે કૃષ્ણ વિષ્ણિકારદ્રુત જનોને દુર્યોધન સાથે જો સંવાદ કરે તેવું નિરૂપણ કરે છે. મહાભારતમાં વિસ્તૃત રીતે નિરૂપાયેલા આ પ્રસંગે એકાંકીની રચનામાં દાખવા માટે લેખકે કરેલા ફેરફારો એકાંકી માટે આવરણદર્શિની condensed actionની એમની દૃષ્ટિનો પરિચય આપે છે પણ એને condense કર્યા પછી એની ક્રિયાત્મક પુનર્ગઠન restructuring કરવામાં નાટ્યલેખકે ઔશ્ણ્ય બતાવ્યું નથી. એમાં વિસંત્રિતિઓ ધણી છે. શિથિલસૂત્રો loose ends પણ રહી જવાં છે. મંત્રણા હરમાન દુર્યોધન એવે ભરાય તે તો તેના પાત્રને અનુરૂપ છે પણ પછી તે આયુધો લેવા ભય છે અને પાછો આવેલો જ નથી. અંતમાં ધૃતરાષ્ટ્ર પણ બતા રહે છે ખરેખર તો દ્રુત તરીકે કૃષ્ણ આજ્ઞા છે અને દ્રુતકથા સફળ ન નીવડતાં એ જતા રાં એવી અપેક્ષા રહે. આમ છતાં અહીં જે ક્રિયાવેગ અને ક્રિયાવિકાસની ઝડપ છે તે એકાંકીને અનુરૂપ છે. આ નાટકતા લેખકને રંગભૂમિની ટેકનિકનો સારે ખ્યાલ છે તે તો જે રીતે એણે વસ્તુને compact બતાવ્યું છે, પાત્રોની સંખ્ય અદ્યતન મર્યાદા છે અને આકાશ-ભાષિતનો જે નાટ્યક્રમક ઉપયોગ કર્યો છે તે પરથી એકંદરે સકાય છે. રંગભૂમિ પર એક પણ પાત્ર નથી તે છતાં એક એકનાં નામ દઈને દુર્યોધન એમને અન્યથાનામાં પ્રવેશ કરવા વિનંતી કરે છે એ ચોજનામાં મામલતા નાટ્યભૂમિ હોવાનું મારી સકાય અને એ માં ભાવકે પોતાની કલ્પનાને સતેજ કરવી પડે. નાટ્યકારે ધૃતરાષ્ટ્રની કાલ્પનિક ઉપસ્થિતિ છતાં દુર્યોધનમાં રાજ્ય આરોધ્ય છે. તેને કદાચ નાટ્યદૃષ્ટિએ સહેલુકે કરેલા ફેરફાર poetic licence ગણી શકાય. એમ કરીને લેખકે દુર્યોધનને હર્ષભાષા પાત્રને ઉપસાવવા ધાયું છે. એટલે એને રાજ તરીકે સ્વીકાર લઈએ, એ ન એસે ત્યાં સુધી મલાયુકર્તા પધારેલા બીજા મહાનુભાવો પદ બેસતા નથી એ જતાવવા દુર્યોધન પાસે હાવભાવો gesturesની નંદકલાને ઉપયોગ વિચાર્યો છે તે નાટકની ટેકનિકની દૃષ્ટિએ ઘણું આકર્ષક તરવ છે.

પણ નાટ્યદૃષ્ટિએ સૌથી વધુ આકર્ષક બાબત આના કેન્દ્રીય ભાવન નિરૂપણમાં રહેલી જણાય છે. દ્રુતપાકવ્યનો વિષય છે કૃષ્ણના દ્રુતકથાની દુર્યોધનને અંકોઝાદિને કારણે નિષ્ફળતા. કૃષ્ણ-દુર્યોધન જેમ જેમ મંત્રણા કરતા ભય તો તેમ તનાવ tension વધતો ભય. દુર્યોધનના મહાભારત નિરૂપિત પાત્ર વફાદાર ગ્હીને લેખકે એના આલેખનમાં યોગ્યક પલ્લ જળકટ રખાએ હાર સરસ ચિત્રણ કર્યું છે અને એ રીતે એકાંકી નાટ્યમાં પાત્રનિરૂપણની દૃષ્ટી મતાવી છે. ચોરીપ્રસાદ આજ્ઞા યોગ્ય રીતે જ રહે છે—

In Dutawakya we have not only a powerful dramatic theme rising to a crescendo but an example of unusually bold stage-technique not paralalled in Sanskrit drama.

જે કે ઈએનેસ્કેના Chairs સાથેની એમની સરખામણી ઉપરછેલી છે અને gesturesના ઉપયોગ પૂરતી જ સ્વીકારી શકાય. પણ જે નાટ્યપરંપરામાં gestures-mimeના ઉપયોગ નહોતે તેમાં આવો પ્રયોગ કરનાર નાટ્યકાર - પછી તે ભાસ હોય કે ગમે તેની નાટ્યાત્મક સૂઝ દાદ માગી લે ખરી. એટલે ઉપર કહેલી કેટલીક ગોણું વિસંગતિઓ છતાં એક સારા, નાટ્યદષ્ટિએ પ્રભાવશાળી એકાંકી તરીકે દૂતવાક્યને જોઈ શકાય. વિન્ટરનિટ્ઝ એને જે રીતે fragment કહેવા પ્રેરાયા છે તેણું fragment આ નથી, અથવા તો એમ કહીએ કે મહાભારતના નાના નાના કથાનકો પર આધારિત ઝાંઝ પછુ નાની કૃતિને સમગ્ર મહાકાવ્યના સંદર્ભમાં તો fragmentના જ કહી શકાય પણ એને એક સ્વયંસંપૂર્ણ કલાકૃતિ તરીકે જોઈએ તો તે આપણી અપેક્ષાઓ સંતોષે છે કે નહિ તે જ આપણી મુખ્ય નિરૂપત હોય. બાકી તો વ્યાયોગ પ્રકારનાં અને મહાભારત પર આધારિત આ પરિચય નાટકોને fragments જ કહેવા પડે. એકલા દૂતવાક્યને જ શા માટે અલગ તારવવું જોઈએ ? મૌરવર્થ ફ્રેગમેન્ટ સંબંધી વિન્ટરનિટ્ઝના મનને એવી રીતે ધટાવે છે કે, દૂતવાક્ય, દૂતથોડાકંચ અને ઊરુભંગ એ ત્રણ મળીને એક tragic trilogy બને છે. આવું અતુમાન આ ત્રણેમાં દુર્યોધનનું પાત્ર આવડું હોવાથી પ્રેરાયું હોવાનો સંભવ છે પણ trilogyમાં કથાતંત્રનું સાતત્ય હોય. એક કથામાંથી બીજી કથા એતી જ direct corollary તરીકે પરિણમતી હોય ત્યારે trilogy બને. Greek tragic trilogyનો વિચાર કરતાં આ વાત સ્પષ્ટ થાય. અહીં ત્રણે નાટકોની કથા મહાભારતમાં છે એ ખરું, પણ તેના અંકોડા એક બીજા વચ્ચે સીધી રીતે સંબંધાયેલા નથી, એટલે એને trilogy કહેવાનું યુક્તિસંગત નથી લાગતું. રચનાવિધાનની દષ્ટિએ દૂતવાક્યને એક સ્વતંત્ર, સ્વયંસંપૂર્ણ કૃતિ તરીકે જોવી જોઈએ - અને એ રીતે જોતાં એમાં આપણને એકાંકીના આધુનિક સ્વરૂપ સાથેનું ધણું સમ્મિ જણાય છે.

કણ્વેશ્વર એક નિતાનત સુંદર, ઠરુણરસગર્ભ, રચનારીતિમાં મુધક અને સ્વયંસંપૂર્ણ તથા એકાંકી નાટ્ય પ્રકારની વિભાવનામાં ઘણી રીતે અધ્યક્ષત્વ આવે એવું સ્પષ્ટનાટ્ય છે. મહાભારતની વિપુલ પાત્રસૃષ્ટિમાં કણ્વે પૌરુષમયે પ્રાપ્ત નિયતિ સામે લડે છે તેનાથી એવું પાત્ર તેજસ્વી મૌરવર્થી આભારસિત

બનેલું છે. એમ માનવાનું મન થાય છે કે કદાચ અહીંભારતકારને પણ કહ્યું માટે પસંપાત હશે. એ જે હોય તે, પણ ત્યાર પછી આજ સુધીના અનેક સર્જકોએ કહ્યુંના પાત્રમાં રહેલા કારુણ્યને—એના dramatic potentialને પિછાણીને વિવિધ રીતે આવેખ્યું છે. સંસ્કૃત નાટ્યકવિઓમાં નાટ્યતત્વની અનન્ય પકડ ધરાવનાર ભાસે આ પાત્રના કુટુમ્બાતની કોણને કેન્દ્રમાં રાખી ઠરેલી કહ્યુંભારતની રચના એની નાટ્યશક્તિનો અચ્છે પરિચય આપે છે.

ઠોઈ અત્યંત કે તાત સાપ્રભાવ વ્યક્તિજીવનમાં ઝંઝાવાન પેઢા કરે અને એને કુટુમ્બનિયતિ તરફ અપ્રતિભાવ પછે સર્થ બધે એ વિષય ઓઠ ટૂંકેડીમાં પણ કેન્દ્રસ્થાને રહેલો છે. બડી કહ્યુંભારતમાં પણ સાપના છાંટાને કારુણ્યના કારણરે નિરૂપવાનું પ્રાગટ્ય અનુસાર અનિવાર્ય છે જ. પણ ઓઠ ટૂંકેડીનાં કુટુમ્બ પાત્ર કરતાં કહ્યુંના પાત્રને એક વધારાનું પરિમાણ છે જે એના પાત્રને વધારે સંતુલ બનાવે છે. આ પરિમાણ છે સાપની પાત્રચિત્રમાં અસિદ્ધતા. ઇકિપસ માતા સાથે શૈલાભાજન કરે તેમાં સાપ પ્રભાવ રહેલો છે, પણ એ વસ્તુથી ઇકિપસ તો સાવ અનભિજ્ઞ છે. વળી સાપ એને નથી મળ્યો, એના પિતાને મળેલો. પણ કહ્યુંના જીવનનું કારુણ્ય એને સાપની જે મહાનતા છે તેનાથી વધારે ઘેરું છુટાય છે. સાપ મળેલો હોયો પણ તેનું ભાન ન હોતું તેનો કટુપ્રભાવ એક પ્રકારનો હોય છે. તેમાં સ્વ-અભિજ્ઞતાથી કિંમત કરવામાં શાધા નથી આવતી પણ તેમ કરવામાં પાત્ર અજરૂર જ એની અપ્રતિરોધ નિયતિ તરફ દેરી જતી ક્રિયામાં અંકોવાતો હોય છે. પરંતુ પાત્રને બધારે સાપની અભિજ્ઞતા હોય ત્યારે તો એની ઇચ્છા વિવેકશક્તિ પાસે કિંમત નિવારવા કિંમતી અસિદ્ધ રહેવાનો વિકલ્પ પણ હોય છે. તે છતાં પાત્ર બાંહે છે કે એમ કરવાનો પ્રયત્ન સિધ્ધા, નિર્થક જ છે. એની નિયતિ તો સાપનિયંત્રિત છે, સ્વ-અભિજ્ઞતા કે સંકલ્પનિયંત્રિત નહિ. તો પછી જે નિર્મિત જ છે તેને નિવારવાનો પ્રયત્ન જ સા માટે કરવો કે કહ્યું મુદ્દમટલ ન થયો હોત તો શું એની નિયતિ નિવારી શકાઈ હોત? એવો પ્રશ્ન જ અપ્રસ્તુત છે. આપણે બાંધીએ હોય કે કહ્યું મટલિવિમુખ નથી થતા. એ સ્વેચ્છાએ, એની નિયતિ બાંધવા છતાં, મુદ્દમથાણ કરે છે. એટલે એનું મુદ્દમથાણ ખરેખર તો એનું મૃત્યુપ્રમાણ છે એ વાત એ બાંધે છે. આવી કાણે પાત્રમતના શું સિધ્ધિ છે તે ગતાવશ ભાસે કહ્યુંભારતનો નાટ્ય ઉપક્રમ રચ્યો છે.

આ કેન્દ્રિય નાટ્યવર્તનના સંદર્ભમાં જ એના ગ્રીષ્મકની પણ માર્થકતા એવી રીતે અવગત, કહ્યુંભારત એ સમાસબુદ્ધ ગ્રીષ્મકતા અર્થવર્તન વિષે

જીવો ને વ્યક્ત કર્યો છે.

પાત્રનિરૂપણની દૃષ્ટિએ જ્યેમ એકાંકી નાટકમાં તેમ રૂપકમાં પણ એના સાધવને સીધે પાત્રના ક્રમિક વિકાસને આલેખવનો અવકાશ હોતો નથી. એટલે આશય બેબુ તેમ એકાંકીના નાટકગર પાત્રરૂપનમાંથી એવી નાટ્યક્ષમ પસંદ કરે છે કે જે બિંદુ પર સ્થિર રહી નિરૂપ્ય પાત્રના અતીત-વર્તમાન-નવું સંશ્લિષ્ટ સમગ્ર દર્શન કરાવીને એ દ્વારા જીવનના ઠોઠાં તરફને ઉદ્ઘાટિત કરે શકાય. કેન્દ્રભારની ક્રિયા અને એ ક્રિયાના કર્તાના કરુણ જીવનરહસ્યને આલેખિત કરવા સાથે આવી નાટ્યક્ષમ ક્ષણ પસંદ કરી છે તેમાં એમની નાટ્યકલાની સિદ્ધિ રહેલી છે. આ સમયબિંદુ પર સ્થિત કણ શબ્દને પોતે કેવી રીતે અમોઘ આગુધી એજન્ડા અને તે સાથે જ એમને કુદ કેતુ પ્રયોગે વિશળ બતાવનાર શાપ પણ એજન્ડા એ ઠહે છે : આ શાપભરના સંદર્ભની જ એની વર્તમાન ચિંતાવસ્થા દ્વારા કેવો ઝાલાનો અનુભવ કરે છે તેનું અર્થ-મર્જા ઈશિત આપણને મળે છે. કણના પાત્રને ઝાલામાં ઝાલા શબ્દો વડે પણ પરિસ્થિતિની સચોટતાના સંદર્ભમાં ઉપનાયી આપવામાં આમની સઘન સાધવ-યુક્ત નાટ્યકલા પ્રભાવક બની છે.

પ્રથમ વસ્તુ મધે કામ પાકનાર નાટ્યકારને માટે એક મુશ્કેલી એ હોય છે કે પ્રણાતવસ્તુને બદલ્યા વગર એનામાં અનુસૂત રહેલા નાટ્યગરને કેમ બહાર લાવવું. મૂળ વસ્તુમાં ફેરફારો અનિવાર્ય જ બહાપ તો કયા અને કેટલા ફેરફારો કરવા તેને નિબંધ નાટ્યકારે કરવાનો રહે. એ ફેરફારો પાત્ર-પ્રસંગની મૂળ જોણખને જ બદલી નાખે એવા પણ ન જ હોવા બેઉએ. એનો અર્થ એવો નહિ કે નવું અર્થઘટન ન આપી શકાય. નવું અર્થઘટન એ જ તો પ્રત્યેક નવા કલાપ્રયત્નની મૂળજૂત જુમિશ પૂરી પાડે છે. સામે એ દૃષ્ટિએ કહ્યુંભારમાં મૂળ મહાભારત કથામાં ગૌણ પ્રકારના ફેરફાર કરીને પ્રસંગના દેન્દ્રવર્તી પાત્રનું મંજાવત અને ગ્રાહ એવું અર્થઘટન આપ્યું છે અને પ્રસંગની નાટ્યકલ્પકતા પણ વધારે સારી રીતે બહાર આણી છે.

માથે અણુબી રહેલી આપણે, નિયતિમાં રહેલા અશુભની અભિશાપ-
premonition અને એની અનિવાર્યતા-અપ્રતિહાર્યતાની પ્રતીતિ દ્વારા મર્જાની
tragic predicament કહ્યુંભારના કણને કુણતાયકતું જોરવ અર્પે છે.
જી. કે. સદ્દ એને પાત્રજન્ય કુણતા-*tragedy of character* કહે છે તે ધણે
અંશે મોઝય છે, પણ કહ્યુંના પાત્રમાં આપણે બેબુ તેમ નિયતિ પણ એટલું
જ નિર્દોષક પરિણામ છે એટલું પાત્રનું ચારિત્ર, આમ કહ્યુંભારમાં પાત્રજન્ય

કરુણાની સમાંતર નિયતિ-નિર્મિત કરુણતા tragedy of fate પણ રહેલી છે
કર્ણના જીવનની આ અંતિમ કરુણાવસ્થા માટે એના સ્વભાવની કર્મ ક્ષતિ
કયા સ્પષ્ટતાને જવાબદાર છેખીશું ? માનનાને તા પાકવાની એની અશક્તિને
દાનેચરી હોવું તો ભારતીય પરંપરામાં વિભૂતિલક્ષણ છે. એને ક્ષતિ કે
કહેવાય ? એનો ખુલાસો એવો છે કે Karna is generous to a fault.

એકાંકી નાટ્યપ્રકાર એક સાહિત્યિક જાન તરીકે પશ્ચિમમાં વીસમી સદીના
આરંભે જ અસ્તિત્વમાં આવ્યો. એમાં અનેક કલાકારોએ જાતજાતનાં પાત્રો
પરિસ્થિતિઓ, વિષયો લઈને પ્રયોગો કર્યા છે એ ખરું, પણ એના કોઈ પેટા
પ્રકારોનો વિચાર નથી થયો. અંસ્કૃત નાટ્યવિદ્યોએ રૂપકના અનેક પ્રકારે
કદાયા છે, એ હકીકત ધ્યાનમાં રાખીને જ આ પ્રકારનાં રૂપકોની પશ્ચિમના
એકાંકીઓ સાથે તુલના કરવી જોઈએ. અહીં ભાસનાં ચાર રૂપકોના સંદર્ભમાં
પશ્ચિમના એકાંકી પ્રકાર સાથે કેટલાંક લક્ષણોમાં તુલના થઈ શકે એ જોવાને
પ્રયત્ન છે. એક સાહિત્યપરંપરામાં પાંગરેલી સાહિત્યકૃતિઓને ખીણ પરંપરામાં
વિશિષ્ટ કૃતિઓ સાથે સામ્ય-ભેદની રીતે જોવાનો અભિપ્રાય એ અપેક્ષાએ
થરો જોઈએ કે તુલના માટે પસંદ કરેલી બે કૃતિઓ, લેખકો, સાહિત્યજાતિએ
વગેરે બધી રીતે સમાન કે સમાનતર જણાવાં જોઈએ, પણ તુલના-ભેદને જોવાને
કોઈ પણ હિપક્રમ ભાવકની ભાવકતાને, સાહિત્યની એની સમજ અને સંવેદના
વધારે સ્પષ્ટ, વ્યાપક, સર્વગ્રાહી બનાવે એમાં જ આવા અભિગમથી કરેલ
ભાવનની સાર્થકતા રહેલી છે.

!રૂણ અડાલત

અર્થઘટનમાં બહુલતાવાદ : હર્મેન્યુટિક અભિગમ

(નોંધ : આ લેખ PMLA સામયિકના મે, ૧૯૮૩ના અંકમાં પ્રગટ થયેલ પોલ રિંડોનના લેખ 'વિષયની નિર્ધારિતતા અને બહુલતાવાદની સીમાઓ' પર મોટાભાગે ધાર્તિ છે.)

સાહિત્યકૃતિનું કોઈ એકરુ અર્થઘટન એકમાત્ર 'સાચું' અર્થઘટન છે એ દાવો ટકી શકે ખરો? આ સમસ્યાના સંદર્ભમાં સાહિત્ય-સિદ્ધાંતના એક યોગ્ય વર્ધોધી થયેલો જૂથો બ્રહ્મપેટ થઈ રહ્યો છે. સિદ્ધાંતવાદીઓના એક ધનુ' મતમ્મ છે કે કૃતિનાં અર્થઘટનની સંભાવનાઓ અમર્યાદ છે. તેઓના મનો હટ્ટર વિરોધ કરનારા ખીલા ડેટલાક એવું માને છે કે કોઈ પણ કૃતિનો એક અત્યંત તેમ જ હચારક ને હચારક તો અળી જ આવે એવું દોષ છે.

ફેડરિક નીત્ઝેને દાવો કર્યો કે અત્ય એવું કશું છે જ નહીં; સત્યની કે માત્ર જુદા જુદાં અર્થઘટનની સંભાર. નીત્ઝેના અંતિમવાદી મતને ડેટલાક મ નાપેક્ષતાવાદીઓએ પોતાના મુત્ત તરીકે ઘોષિત કર્યો છે અને તેઓ એવું ત્ય લેલિક વિધાન કરે છે કે અર્થઘટનો આવરવકપણે 'અનર્થઘટનો' થ છે; એના આધારે કૃતિની કોઈ એકરુ વાચનતરંગ (reading)ને 'સાચી' તરી રાદાય એવાં કોઈ જ ધારણે કૃતિમાં કે એની બહાર અસ્તિત્વ નથી મવતાં. સિદ્ધાંતવાદીઓના આ સાપેક્ષતાવાદી જૂથમાં 'રેઈલ્ડ' વિધનવાદીઓ

(હોરેલ્ડ બ્લુમ, બ્યોર્કિ હાટ્ઝેન, હિલીસ મીલર, તેમ જ પોલ દ મેન) અને તેઓના પથદર્શક એક દેરીદાનો સમાવેશ થાય છે. સાથે સાથે નોર્મન હોટેન્ડ અને સ્ટેન્લી ક્રીશ પણ એવાં જ મતબંધો ધરાવે છે. આ બંધનાં લખાણો વાંચતા પહેલાં છાપ એવી જ લિપસે કે તેઓનું વલણ ચંચળ અને રમતિયાળ છે. પણ તેઓનાં મંતવ્યોનાં અરાજકતાવાદી-અન્યતાવાદી સૂચિત થોડાં વિવેચનાના ક્ષેત્રને ધરમૂળથી હચમચાવી નાંખે એવાં છે.

કૃતિનાં અર્થઘટનોની બહુલતાની કોઈ જ સીમાઓ નથી એવા ઉપરોક્ત મતનાં હાયકથાનો વિશે સભગ થયેલા બીજાં કેટલાંક સિદ્ધાંતવાદીઓ મહમપણે એવું મંતવ્ય રજૂ કરે છે કે કૃતિનો અર્થ નિશ્ચિત તેમ જ અનન્ય હોય છે. આ અનન્યતાવાદીઓ પોતાના મંતવ્યના સમર્થનમાં સર્જકનું પ્રયોગન, કૃતિમાં જ ઉપસ્થિત ધોરણો, કે પછી સાદીસીધી કોડાસૂઝ ઇન્પાદિતા હવાક્ષાઓ આપે છે. આ સંદર્ભમાં ઈ. ડી. હર્શ, જુનિઅરનું પુસ્તક 'Validity in Interpretation' (૧૯૬૭), રને વેલ્કેનો 'Critical Inquiry-4' (૧૯૭૮)માં પ્રકાશિત લેખ 'The New Criticism : Pro and Contra', તેમ જ બ્લોન્ટ રાઈઝર્ટનું પુસ્તક 'Making Sense of Literature' (૧૯૭૭) વિશેષપણે પ્રસ્ટુત છે. આ બધા અનન્યતાવાદીઓ પોતાનાં મંતવ્યોને જુદાં જુદાં હવાક્ષાઓ આપી સમર્થન પૂરું પાડે છે. છતાં, એ પરિસ્થિતિને કદર વિરોધ કરવા વિશે તેઓ સંમત છે કે અર્થઘટનના ક્ષેત્રમાં બહુલતાવાદના સ્વીકારથી કૃતિની નોખી નોખી વાચનતરેહો સરખી માત્રાએ 'સાચી' બની રહે.

પણ, સ્પષ્ટ છે કે ઉદામ સાપેક્ષતાવાદીઓનો અન્યવાદ તેમ જ અનન્યતાવાદીઓની જડતા અર્થઘટનનાં ક્ષેત્રે એક સરખી રીતે અસ્વીકાર્ય છે. બંને-માંનો એક પણ મત વિવેચનપ્રવૃત્તિમાં ઉપસ્થિત એક મહત્વના વિરોધાભાસ વિશે ઉગ્રિત ખુલાસો આપી શકતો નથી. એ વિરોધાભાસ છે: સાહિત્યકૃતિનાં 'હૃદય' અર્થઘટનોના સંદર્ભમાં વિવેચકો મંલીઃ મતભેદો ધરાવતા જ હોય છે; છતાં તેઓ એવા નિર્ણયો વિશે સમ્મત પણ થતા હોય છે કે કેટલીક વાંચનતરેહો માત્ર 'નોખો' તરેહો નહીં પણ 'ખોટી' તરેહો છે. આથી, અર્થઘટનનાં ક્ષેત્રમાં કોઈ એવો સિદ્ધાંત અપેક્ષિત છે જે આ વિરોધાભાસ વિશે યોગે ઉત્તરે એવો ખુલાસો આપવાની સાથે સાથે અરાજકતાવાદ તેમ જ નિરપેક્ષતાવાદ વચ્ચેનો કોઈ મધ્યમાર્ગ સૂચવી શકે. સમકાલીન સાહિત્ય-સિદ્ધાંતવાદીઓ પોલ આર્મસ્ટ્રોન્ગ પોતાના લેખમાં આવા સિદ્ધાંતનો રૂપરેખા વિકસાવવાનો પ્રયાસ હાથ ધરે છે. અલગત, એવો પ્રયાસ હાથ ધરનારાઓમાં આર્મસ્ટ્રોન્ગ પહેલવહેલા નથી.

તેમની પહેલાં 'Conflict of Interpretations' (૧૯૭૪)માં યોલ રીકરે તેમ જ 'Critical understanding : The Power and Limits of Pluralism' (૧૯૭૮)માં વેબલ જુથે એવા મધ્યમમાર્ગી સિદ્ધાંતો ઘડી કાઢવાના પ્રયાસો કર્યા છે. આર્મસ્ટ્રોન્ગ પહેલાં તો એ યોગી કાઢવાનો ઉપક્રમ રાખે છે કે એક જ કૃતિના સંદર્ભમાં સ્વીકૃત હોય એવી જુદી જુદી વાંચનતરેહો કર્યાં કારણે સર સંભવિત હોય છે. ૫૯ી, એ કારણોના આધારે તેઓ એવું સ્વાધી આપવાનો નેમ ધરાવે છે કે કોઈ કૃતિનો જુદો જુદો વાંચનતરેહોમાં નિવારી ન રોકાય એવાં ઝડપેસલાખ બેઠ ઉપસ્થિત હોય ત્યારે ૫૯ પ્રમાણભૂતતાનો કેટલોક ઠસોડીએ વાંચનતરેહોનો સ્વીકારવાના સંદર્ભમાં નિમ્નહો નિયંત્રણો રહે કાર્યરત મનની હેય છે અને 'ઉચિત' હોવા વિશેનાં એમનાં હાવાઓની ચકાસણી માટે ધારણો પૂરા પાડતી હોય છે.

એકમેકથી નોખી પડતી વાંચનતરેહો કર્યા કારણે સર સરખી માન્ય એ સ્વીકૃત હોઈ શકે એ યોગી કાઢવા હર્મેન્યુટિક્સ (અર્થઘટનમીમાંસા)ને અશિશમ અપનાવી, સમગ્ર અર્થઘટનપ્રવૃત્તિના મૂળ સુધી પહોંચી, સમગ્ર પામવાની પ્રક્રિયાના સંદર્ભમાં આપણી માન્યતાનો ભૂમિકા તપાસવી ઉપકારક નીવડે. હર્મેન્યુટિક્સનું આદિવચન છે : અર્થઘટનપ્રવૃત્તિ અનિવાર્યપણે વર્તુળાકાર છે. મૂળ પ્રાચીન ગ્રીસમાં વિકસેલી હર્મેન્યુટિક્સ-વર્તુળની પ્રસિદ્ધ વિભાવતા અનુસાર ઘટકોની સમગ્ર એમને જાવરી રહેલી અખિલાઈના સ્વરૂપ વિશેની પૂર્વસમજનું પ્રણેયજ જ સંભવિત બનાવી આવે છે અને અખિલાઈનું અસહી સ્વરૂપ પામવું એ તો એનાં ઘટકો સાથે કામ પાડીએ તો જ સંભવિત છે. પરિણામે, ઘટકોનું કોઈ અખિલાઈમાં જ યોજન કરી આપતી કચીક આકાશ, કચીક માન્યતા કર્યાં જ અર્થઘટનોનાં સંદર્ભમાં આવશ્યક છે. અર્થઘટન પ્રક્રિયામાં આ માન્યતા પરિકલ્પના (hypothesis)નું સ્વરૂપ ધરાવે છે અને પ્રક્રિયા દરમ્યાન આ પરિકલ્પનાને અપણે વાકતવિક પરિસ્થિતિ વિશે ખૂણતી જતી રિમતોના તેમ જ પરિસ્થિતિનો અખિલ સંરચના વિશેની આપણી પૂર્વસમજના સંદર્ભો અપમાં લઈ સતત ચકાસતા, વિકસાવતા, વધુ ને વધુ ઉચિત બનાવતા રહીએ છીએ. 'Linguistics and literary History' (૧૯૪૮) માં હીએ કપીટુરર એક વિધાન કરે છે કે અર્થઘટન પામવાનો આધાર કોઈ 'આંતરિક ચાંપ ના જીવવા પર, ઘટકોનાં અખિલાઈ સાથેનાં સંબંધો વિશેની કોઈ માવાની અંતઃસ્ફુરણ'ની ઉપલબ્ધિ પર હોય છે. 'The Implied Reader' (૧૯૭૪)માં બુફર્ગેન્ઝ અર્ધજર વાંચનક્રિયાને 'સુસંગત સંઘટન'ની પ્રક્રિયારૂપે,

કૃતિપાઠનાં ઘટકોમાં સંજ્ઞેષ સ્થાપી આપે એવી ભાત જોળી ઠાઠવાનાં સતત ચાલતી રહેતી પ્રક્રિયા રૂપે વર્ણવે છે. મુખપૃષ્ઠથી માંડીને આપણે કૃતિમાં રહેલી વિંગતો ને પરિકલ્પનાઓનું—આરંભે ધૂંધળી અને કામચલાઉ અટકોનાં—પ્રશ્નેપણું કરવા સતત ખપમાં લેતા ચર્છે છે છીએ. આગળ વધતાં એ અટકોને આપણે કૃતિનાં ઘટકોની વિચિત્રવાર સમજ પામવા ખપમાં લઈએ છીએ. કૃતિમાંથી ખુલતી જતી પ્રત્યેક નવી વિગત આપણા એ વિસ્તૃત સંઘટનને સંવૃદ્ધ કરવામાં, એમાં ફેરફારો કરવામાં—કે પછી વારંવાર અપવાદો નકના રહે અને વિંગતો એ સંઘટનમાં બંધબેસતી ન બાવે તો એને દૂરથી દેવામાં—સહાયતા કરતી રહે છે.

હર્મેનુટિક-વર્તુળની આવી વિભાવનામાંથી વિવેચનાનાં સિદ્ધાંત અને વ્યવહાર વચ્ચેના સંબંધના સંદર્ભમાં ત્રણ અગત્યનાં તારણો સાંપડે છે. પહેલું તારણ એ છે કે અર્થઘટનપ્રક્રિયામાં અટકો બાંધવી હંમેશાં આવશ્યક હોવાથી પરિકલ્પનાઓની સફળતા વિશે આગોતરી બાંહેધરી આપી શકે એવાં ઢાઈ જ નિયમો ઘડી ઠાઠવા સંભવિત નથી. સુદ્ધિયાણા સિદ્ધાન્તવાદીઓ અને પારંગત વિવેચકોને ય કેઈ ઢાઈ વાર કૃતિની રૂપરચના પોતાના વિશે ઢાઈ અણસાર આપે એની પ્રતીક્ષામાં શૂન્યમનસ્કપણે પૂછોને તાકતા રહેવું પડે છે. નવા નિર્માણોમાં એવના હોય છે કે ઢાઈક દિવસ તેઓ અર્થઘટનકળામાં એટલા પારંગત બની જશે કે ઢાઈ પચ કૃતિનો અર્થ આપમેળે સમજાઈ રહેશે અને એની સમજ પામતા પહેલાં તેઓને અટકોની અજમાયશમાં રહેલાં અચકાટ, ગૂંચવણો તેમ જ અનિશ્ચિતતાઓનો સામનો નહીં કરવો પડે. પણ, અર્થઘટનપ્રવૃત્તિમાં વધુ ને વધુ પહોંચતા જતાં તેઓને પ્રતીતિ થાય જ છે કે અર્થઘટનપ્રક્રિયામાં આવશ્યકપણે સામેલ અખતરાબાજીઓથી છટકવું સંભવિત નથી. આ હકીકતો બીજું તારણ સૂચવે છે : અર્થઘટનનો ઢાઈ જ સિદ્ધાંત આંખ ખોલતાંવેંત વાંચનતરેહો પેદા કરવા લાગતું યંત્ર નથી હોતો. ઢાઈ પણ પદ્ધતિ ખપમાં લેતા અર્થઘટનકારે પ્રત્યેક કૃતિના સંદર્ભમાં નવેસરથી જ આરંભ કરવો પડે, અટકોની અજમાયશ હાથ ધરવી જ પડે. અર્થઘટનપ્રવૃત્તિને અનુસર હોય તો થોડો લાલ થાય ખરો; અગાઉ હાથ ધરેલી અર્થઘટનપ્રક્રિયાઓને પરિણામે ‘સારી’ અટકો બાંધવાનો મહાવરો હોય. પણ, પ્રત્યેક કૃતિના સંદર્ભમાં ઢાઈ નોખી જ પરિકલ્પના અપેક્ષિત હોય છે. આથી, ત્રીજું તારણ એવું છે કે અર્થઘટનનો ઢાઈ પણ સિદ્ધાંત પ્રતીતિજનક અને અસરકારક વાંચનતરેહો ઉપલબ્ધ કરાવી આપવાની બાંહેધરી ન જ આપી શકે. ખપમાં લેવાતી પદ્ધતિ મમે તેટલી આસારપદ જણાતી હોય, છતાં એ માત્ર વધતીઓછી

માન્યને પ્રતિભાવ તક અર્થઘટનો જ વિજયન કરી શકે.

ઉદાહરણ તરીકે અંતર્ગત નામચિહ્ન દર્શાવી આપવાનું છે. તેથી હાઈડ્રો જેનું નવેસરનું બંધન આપ્યું છે. 'Bear and Time' (૧૯૬૨ માં તેઓ વિજયે બહુવે છે કે સમજા પામવાની પદ્ધતિમાં અપેક્ષાઓ આવશ્યક અર્થે થાય છે. કોઈ વસ્તુના સંભવિત અર્થોનિરૂપણને પ્રદેશિત તેમ જ અર્થોનિરૂપણ કરી નાખતી દૂરંદેશિતાના ગ્રાહ્યતાઓ આપણે એની સમજ પામી ચૂક્યા હોઈએ તો જ એવું અર્થઘટન આપણે સંભવિત અને છે. આપણા અર્થઘટનો એ વસ્તુના અર્થોની સંભવિતતાઓનું રૂપાંતર વાસ્તવિકતાઓ (actualities) નાં કરનાર છે. આમ, હાઈડ્રો અનુમાર, અર્થઘટન આપણું એટલું સ્વસ્થ રૂપ ઘટનની વધુ સ્પષ્ટ, શુદ્ધ અને સમજ ક્રિયાઓ માટે માર્ગ મોકળો કરી આપતરી અપેક્ષાઓ-અનુમાર (and capacity) understandingનું 'પ્રાથમિક' બિંદુ' ઉદાહરણ તરીકે અંતર્ગતની પરંપરાતર પરિભાષામાં અભિવ્યક્ત કરતાં હાઈડ્રોનો મન એ અભિવ્યક્ત વિશેનું આપણું પ્રાથમિક અવેદન આપણામાં દેવતા મોહક અપેક્ષાઓના સંપૂર્ણ જન્મ છે, આગળ વધતા એ અવેદન અપુર આપણા હૃદયને દોરવણી આપતો રહે છે અને એના પરિણામે ખુલ્લી જતી વિગતો એ અપેક્ષા-સંપૂર્ણને ચક્રસતી રહે છે, એ વધુ અમૂલ્ય બનતી રહે છે, સંપૂર્ણ કરતી રહે છે. આથી, પશ્ચિમનાનું પ્રદેશીય કરણ એટલે કોઈ અભિવ્યક્ત ભાવિની અપેક્ષા કરવી. હાઈડ્રોના સતતા સંબંધનમાં એક સમજ હાઈડ્રો મોહી શકાય કોઈ કૃતિ વાચતા હોઈએ ત્યાં ખુલ્લી જતી વિગતો 'હાઈડ્રો' આપણને અચરજ પમાડે છે. સ્પષ્ટ છે કે એ વિગતોના સંદર્ભમાં આપણે કોઈ અપેક્ષાઓ રાખી ન હોય તો અચરજ ન જ થયું હોય અચરજની અનુભૂતિ એ કારણસર થાય છે કે કૃતિની વિગતો વિગતો આપણી અપેક્ષાઓના સાજા બિનભરોસાપાત્ર પુરવાર થાય છે.

અપેક્ષાઓ-સમજની હાઈડ્રોની વિભાવનામાં એવા સચિત્તાઈ રહેશે છે કે માહિત્યની સમજ પામવાની પ્રક્રિયામાં ઘટકોનું અંતર્ગત અભિવ્યક્તની ઠગી નાખતી પરિઘટનાઓ કરત વધુ મૂળગામી માન્યતાઓ અંતર્ગત છે. પ્રમુખ અર્થઘટનદર્શી અભિજ્ઞ માહિત્ય વિશે આગવી અપેક્ષા-પુરૂષ સમજ ધરાવતો હોય છે અને એ સમજમાં અભિજ્ઞની સફળતા વધુ મૂળગામી પૂર્વ-ધારણાઓનું પ્રતિબિંબ જોઈ શકાય. જેમ કે, કિનેમાનોલોજીમાં અરાઉચી જ માનવીને 'વસ્ત્રો લાક્ષી રૂઝોલાયેલી સંગીરસ્ય ચેતના' રૂપે લેખવાળા આવે છે. એથી, કૃતિઓનું અર્થઘટન કિનેમાનોલોજીમાં 'એક વિગતો સમજવટ પ્રદર્શિત કરતી ચેતનાની અંતર્ગત' એવું કરવામાં આવે છે. સંચયનાવાદમાં માનવીને

અત્રાઉથી જ binary વિરોધના ભાષાકીય તર્ક (logic)થી નિયંત્રિત ચિત્ત' તરીકે ઘટાવવામાં આવે છે. એથી પુરાણકથાઓ તેમ જ અન્ય કૃતિઓને સંરચનાવાદમાં 'વિસંગતિ'ઓ વચ્ચે સંશ્લેષ સ્થાપવાના પ્રયાસો રૂપી તાર્કિક 'models' તરીકે ઘટાવી એમનું શબ્દશઃ સંઘટન હાથ ધરવામાં આવે છે. ધર્મભીમાંસક-હર્મેન્યુટિક્સ રુદેલ્ફ ગ્રુલ્ટમેન Essays Philosophical and Theological' (૧૯૫૫)માં મોંઘે છે : "સમગ્ર અર્થઘટનની જેમ સમગ્ર સમજ પણ પ્રશ્ન પૂછવાની તરેહ તેમજ પોતે શાના ભણી અનુલક્ષિત છે એ બંનેથી સતત પૂર્વાભિમુખ થતી રહે છે. પરિણામે, સમજ ક્યારેય પૂર્વધારણાઓથી મુક્ત નથી હોતી;-એટલે કે, જે વસ્તુ વિશે એ કૃતિપાઠને પ્રશ્ન પૂછતી હોય એ વસ્તુની પૂર્વસમજથી હમેશાં એનું નિયંત્રણ થતું રહેતું હોય છે." અર્થઘટન-પ્રક્રિયાના સંદર્ભમાં પૂર્વધારણાઓની ભૂમિકા વિશે બહોળું અભ્યાસ-સાહિત્ય ઉપલબ્ધ છે. છતાં, એની કોઈ પણ યાદીમાં હાઈડેગર, ગ્રુલ્ટમેન, અને રીકર્ટનાં સિદ્ધાંતો, કોલિંગવૂડની "પ્રશ્ન અને ઉત્તરના તર્ક"ની વિભાવના, ગાડામેરનો 'પૂર્વગ્રહ'નો ખ્યાલ, તેમ જ ટોમસ કુહનની 'Paradigms'ની વિભાવનાનો સમાવેશ આવશ્યક થઈ પડે.

પ્રત્યેક અર્થઘટનપદ્ધતિ પોતાની આગવી પરિકલ્પનાઓ પ્રક્ષેપિત કરતી હોય છે. એ પરિકલ્પનાઓ માનવીના સત્ (being), પ્રશ્નરૂપ હોય એ વસ્તુના સત્, તેમ જ સમગ્ર વિશ્વના સત્ વિશેની કેટલીક મૂળગ્રામી માન્યતાઓનું વ્યવહારલક્ષી મૂર્તસ્વરૂપ હોય છે. મનોવિશ્લેષણ, માર્ક્સવાદ, ફ્રિનોમિનોલોજી, સંરચનાવાદ, આદિ પ્રત્યેક અભિગમ પોતાની આગવી અર્થઘટનપદ્ધતિ ધરાવે છે, કારણ કે પ્રત્યેક અભિગમની પોતાની વિશિષ્ટ તત્ત્વમીમાંસા છે અને પ્રત્યેકની પોતાની પૂર્વધારણાઓ છે જે અભિગમનું પ્રસ્થાનગિંદુ બની રહે છે તેમ જ હર્મેન્યુટિક્સ ક્ષેત્રમાં અભિગમનું સ્થાન વ્યાખ્યાનલક્ષ કરી આપે છે. જેમ કે, ફોઈકવાઈ માને છે કે માનવી બીજાતાસંવ્યાધિત પ્રાણી છે અને સાહિત્યકૃતિઓ દમન કરી નાખવામાં આવેલી બીજા વૃત્તિઓની છબિવેશી અભિવ્યક્તિઓ છે; આથી, કૃતિપાઠની વિગતોનું સંયોજન એ કોઈ માર્ક્સવાદી કરતાં જુદી રીતે કરશે, કારણ કે માર્ક્સવાદી એવું માને છે કે માનવી સામાજિક-ઐતિહાસિક જીવ છે અને સમગ્ર કળા સામાજિક વર્ગનાં હિતોનું જ પ્રતિગિંધ હોય છે. આ ચર્ચાનાંથી એવું તારણ સાંપડે છે કે કોઈ એક અર્થઘટનપદ્ધતિ અપનાવવી એટલે પૂર્વધારણાઓના એક ચોક્કસ સંપુટને સ્વીકૃત રાખી બીજા બધાંને અસ્વીકાર કરવો. એટલે કે, બાકી સાથે ઝંપલાવવું.

અત્યાર સુધીની ચર્ચા દરમિયાન આર્મસ્ટ્રોન્ગે મૂળ બિનસાહિત્યિક અર્થ-

પદનો માટે ઘડી-ઠાટવામાં આવેલી પદ્ધતિઓનાં જ ઉદાહરણો સમૂહમાં લીધા છે. પણ એ ઉદાહરણોને તેમજ આસ કારણસર પસંદ કર્યાં હતાં, તેમનાં નેમ એ હકીકત દર્શાવી આપવાની હતી કે ડોઈ પણ ક્ષેત્રમાં અપમાન સેવાતી અર્થ-ઘટનપદ્ધતિના પ્રદેશિત થતી બેજવારવહી પરિહર્યનાઓ વધુ મૂળગામી હોય-નુટિક પૂર્વધારણાઓના પ્રભાવ દર્શાવતી હોય છે. પ્રસ્તુત ઉદાહરણોના સંદર્ભમાં આર્મસ્ટ્રોન્ગે સ્થાપી આવેલા મુદ્દાઓ શુદ્ધપણે સાહિત્યિક અર્થઘટનપદ્ધતિઓને યથાતથ લાગુ પડે છે. એ મુદ્દાઓને નબ-વિવેચનાના સંદર્ભમાં જોઈએ, નબ વિવેચકો પૂર્વધારણાઓથી મુક્ત બીજાવટમાં વાંચનના હિમાયતી હતા. ડોઈ પણ પ્રકારની તાર્કિક વિચારણા પરત્વે તેઓ સખત અણગમતા નકારાત્મક વક્ષણ ધરાવતા અને એની અવેજીએ સમજૂતીની નકર આવસ્યકતાઓને વગગી રહેવા પર વધુ ભાર મૂકતા હતા. છતાં, સાહિત્યિક વર્તુળોમાં આજે એ હકીકત વ્યાપકપણે સ્વીકારાય છે કે નબ-વિવેચકોનો સમય અર્થઘટનપ્રવૃત્તિ માનવીય વિશ્વ વિશેની હેતુકી ચોક્કસ માન્યતાઓના એક સંપુટ પર આધારિત હતી. 'Literature Against Itself' (૧૯૭૯)માં ઇરાલ્ડ આર્ડ નબ-વિવેચતાની એળખ 'ભાષા, જ્ઞાન, અને અનુભૂતિ વિશેના આધુનિકતાવાદી મૂલ્યોના આંકડિયા' તરીકે આપે છે.

ઉપરોક્ત હકીકતને મનમાં રૂઝુ પાડવા આર્મસ્ટ્રોન્ગે હલીન્ય ખૂસની ઠાવ્યમીમાંસાની તપાસ હાથ ધરે છે. ખૂસનું બણીતું વિધાન - 'કવિતાની ભાષા વિરોધાભાસોની ભાષા છે' - પહેલી નજરે તો અસખ્ય વિવરણક્રિયાઓની ક્ષત્રુતિઓના સાર આપતું અલ્પિશુદ્ધ સાહિત્યિક વિધાન જ લાગે. પણ વાસ્તવમાં ખૂસની મમમ ઠાવ્યમીમાંસા ટી. એસ. એલિયટના 'The Metaphysical Poets' લેખમાં વિકસાવવામાં આવેલા સિદ્ધાંતોનું વિસ્તારિત રૂપ છે. એ સિદ્ધાંતોમાં એલિયટને એવો મત અભિવ્યક્ત થાય છે કે 'કવિનાં ચૈતસિક વ્યાપારોએ બળજબરીથી એકમપૂણું બનાવેલી સામગ્રીની પૃથક્વિધતાની ડોઈ ને ડોઈ માત્રા ઉપરિધત હોય છે.' ખૂસના મતે, 'વિરોધાભાસ' એ એકમેકથી નોખી પડતી અને મોટે વિસ્તૃત સામગ્રીઓનું એકમમાં સંઘટન કરી આપતું 'ઠાવ્યત્મક વાડન' છે. પણ આણું એકમ સ્થાપી આપવાના કવિતાના સામર્થ્યનું મહત્ત્વ એલિયટ માટે માત્ર રસકાષ છેત્ર પૂરતું મર્યાદિત નથી. એ સામર્થ્યનો સ્વીકાર એલિયટ સમકાલીન જીવનરત્નાં જ્યાં જ દેવોમાં પ્રવર્તતાં અંડિતતા, સંબંધવિવેક અને આત્મસાત્થ યથા વચરની સંકુલતાઓનાં કારણોસર જીવી ચલેલી વ્યાપક સાંસ્કૃતિક હોઠાટીના નિવારણ માટે કરે છે. આથી, ઠાવ્યત્મક વિરોધાભાસનાં ખૂસે આપેલાં ધારકાર વિશ્લેષણો શુદ્ધપણે સાહિત્યિક નથી જ; 'પૃથક્વિધતામાં

એકચ'ના ખ્યાલ સાથેનું સૂક્ષ્મનું વળગણુ નેટલી હદે આધુનિકતા વિશેના એકિચ્છટના સતને વક્ષાદાર રહે છે તેટલી હદે એ વિશ્લેષણોમાં એક ખાસ વિચારસરણી સાથેની ઉત્કટ પ્રતિબદ્ધતાનો ભાર વરતાય છે. પણ, હકીકત આવી હોય એ આર્મસ્ટ્રોન્ગના મતે અનિવાર્ય જ છે. કારણ કે, કૃતિના તેમ જ વિધના સત્ વિશેની પૂર્વધારણાઓથી સદંતરપણે મુક્ત અર્થઘટન સંભવી ન જ શકે. સમજ પામવાનો અવાસ આપણે સલામતપણે, ગૃહીતો સ્વીકાર્યા વિના હાથ ધરીએ તો પણ એમનાથી છટકી શકાતું નથી. એમનું અસલી સ્વરૂપ પિછાડ્યા વગર અભણપણે આપણે એમને અર્થઘટનોમાં વણી લઈએ છીએ અને શાની બેસીએ છીએ કે એ બધાં આપણા ગૃહીતો નહીં પણ કૃતિમાં જ સ્થિત વિષયો છે. 'Being and Time'માં હાઈડેગર આ મુદ્દો વિષતે મચે છે.

અર્થઘટન પદ્ધતિની પૂર્વધારણાઓ અર્થઘટન પ્રક્રિયાને સહાયરૂપ નીવડવાની સાથે સાથે એને મર્યાદિત પણ કરતી હોય છે. કૃતિનું શબ્દશઃ સંઘટન હાથ ધરવા એ પૂર્વધારણાઓ એક પરિદેશ્યબિંદુ, અવલોકન માટેનું એક એવું નિશ્ચિત સ્થાન પૂરું પાડે છે જેની અનુપસ્થિતિમાં જ્ઞાનોપાર્જન અસંભવિત થઈ પડે. કૃતિના સંદર્ભમાં પ્રશ્નો ઉપસ્થિત કરવા માટે આવશ્યક એવો કોઈ ચોક્કસ અપેક્ષાસંપુટ પણ એ પૂર્વધારણાઓ ઉપલબ્ધ કરાવી આપે છે. દેખીતું છે કે એવા પ્રશ્નો અનુપસ્થિત હોય તો કૃતિ મૌન જ રહે. વળી, કૃતિના સંદર્ભમાં અટકળો ખાંધવાનો આરંભ થાય ત્યારથી એ પૂર્વધારણાઓ પ્રેરણા તેમ જ માર્ગદર્શન પૂરા પાડતી રહે છે. પણ, આવી સહાયકારક ભૂમિકા ભજવવાની સાથે સાથે પૂર્વધારણાઓ અર્થઘટનપ્રક્રિયાને મર્યાદિત પણ કરી નાખે છે, કારણ કે એક ખાસ રીતે કૃતિની સમજ ઉપલબ્ધ કરાવી આપતી વેળાએ તેઓ કૃતિને સમજવાની ખીજ બધી સંભવિત તરેહોને અવરોધી નાખે છે. પ્રત્યેક અર્થઘટકની અભિગમ કંઈક અજવાળા આપવાની સાથે જ ખીજ કશાક એવાતું સંગોપન કરી નાખે છે જેને જુદી પૂર્વધારણાઓ પર આધારિત ખીજ કોઈ સમાંતર અર્થઘટન પદ્ધતિના અપથી પામવું સંભવિત હોય. આમ એકેએક હર્મેન્યુટિક દાંટબિંદુ 'અધત્વ' અને 'અંતર્દષ્ટિ'નો પોતીકો દંડવાદ ધરાવે છે, એટલે કે એની પૂર્વધારણાઓમાંથી નિષ્પન્ન થઈ રહેતો નિદર્શન અને સંચોપનનો એક નિશ્ચિત શ્રેણીતર ધરાવે છે. અર્થઘટનની કોઈ એક પદ્ધતિ અપનાવવી એટલે એવી હોડ બઠવી કે એની પૂર્વધારણાઓથી સાંપડનારી અંતર્દષ્ટિ અધત્વનું જોખમ વહોરવા બદલ પૂરતું સાટું વાળી આપશે.

અર્થઘટનપ્રક્રિયાના સંદર્ભમાં પૂર્વધારણાઓની મર્યાદામૂલક ભૂમિકા સ્પષ્ટ કરી આપવા આર્મસ્ટ્રોન્ગે અપમાં લીધેલી 'અધત્વ' અને 'અંતર્દષ્ટિ' સંચા-

ઓના મૂળ વિષયનાથી પોણ ૬ મેનના પુસ્તક 'Blindness and Insight' (૧૯૭૧)માં રહેલાં છે. એ કે ૬ મેન એ સંસ્થાઓની વ્યાખ્યા જુદી રીતે આંધે છે તેઓ એવું નથી માનતા કે પ્રત્યેક હર્મેન્યુટિક અંતર્દષ્ટિ કોઈ નિશ્ચિત વિસ્તારના સંદર્ભમાં અર્થત્વ સ્વીકારથી જ ઉપવંધ થાય છે. તેઓ તો એવું મંતવ્ય ધરાવે છે કે 'પોતાનાં વિવેચનાત્મક ગૃહીતા પરત્વેના વિવેચકનાં મહત્તમ અર્થત્વની ક્ષણે એવી ક્ષણે પણ હોય છે જ્યારે તેને મહત્તમ અંતર્દષ્ટિ થ સંપડી રહે છે.' આમ સ્ટ્રોન્ગ એવું મંતવ્ય રજૂ કરે છે કે એ ક્ષણે જ્યાં માત્રાએ રસપ્રદ અને મહત્વપૂર્ણ હોય છે, કારણ કે એવી ક્ષણેએ અર્થવંધનકાર અન્યથુ-પણે જ પોતાની પૂર્વધારણાઓની મર્યાદાઓ ઓળંગી જવાની એવનાથી પ્રેરાઈને એમની સમીક્ષા હાથ ધરતો હોય છે. સાથે સાથે એ ક્ષણેએ અર્થવંધનકાર પોતાની પૂર્વધારણાઓ અપૂરતી હોવાની હકીકતને અકબીકૂન રાખી એમનો આવસ્થકતા ઓળખે ॥ અને એમને વળગી રહેવાની પુનર્પ્રતિજ્ઞા પણ કરતો હોય છે.

અર્થવંધનના જુદા જુદા અભિપ્રયો વચ્ચે વિષવાદ ઊભો થવા પાછળનાં કારણોની વિગતે સમજ મેળવવા એમનું વર્ગીકરણ ઉપકારક નીવડે. એવું વર્ગીકરણ હાથ ધરવા અર્થવંધન પદ્ધતિઓ નાં ક્ષયો તેમ જ પોતાનાં ક્ષયોને મેળવવા તેઓ કઈ તરેહો અપનાવે છે એનો આધાર લઈ શકાય. 'Conflict of Interpretations'માં પોણ રીકરે ખૂબ જ અસરકારક રીતે આવું વર્ગીકરણ આપ્યું છે. હર્મેન્યુટિક્સના સમગ્ર ધ્રેગનું વિશ્લેષન તેઓ 'ઉદ્ગમલક્ષી' (archaeological) પદ્ધતિઓ અને 'ધ્યેયલક્ષી' (teleological) એવી બે કોટીઓમાં કરે છે. ઉદ્ગમલક્ષી પદ્ધતિઓ રહસ્યસ્ફોટ (demonstration)નું હર્મેન્યુટિક્સ ધરાવે છે. મનોવિશ્લેષણવાદી, માર્ક્સવાદી, તેમ જ સંરચનાવાદી પદ્ધતિઓને સમાવેશ આ કોટીમાં છે. આવા અભિપ્રયો અનુસાર, અર્થો કથારેય સપાટી પર નથી હોતાં, સપાટી એક બાજુ મહોદ્, એક બાજુ હોય છે એનો પડછે સંયોજિત અર્થોને પામવા રહસ્યસ્ફોટ આવશ્યક થઈ પડે છે. આથી, કૃતિ વાંચતી વેળાએ સંદેહનું મનોવલ્લુ ધરાવવું ઉચિત અને આવશ્યક છે.

ધ્યેયલક્ષી પદ્ધતિઓની કોટીમાં ન્યૂન-વિવેચના તેમ જ ક્ષિતિગિનેહોજીને સમાવેશ છે. આવા અભિપ્રયો અનુસાર, કૃતિ પાસે જવાનું ઉચિત મનોવલ્લુ છે. શ્રદ્ધા, વિશ્વાસ અર્થો કૃતિપાઠની પડછે સંયોજિત નથી હોતાં પણ એને પારખામી હોય છે. સાહિત્યકૃતિઓ અને ખીજી નથી જ સાંસ્કૃતિક રચનાઓ જુદાં જુદાં ધ્યેયો, સંભાવનાઓ અને મૂલ્યો અસ્તિત્વ ધરાવતાં હોવા વચ્ચે હેયાધારણ આપતી હોય છે અને સાથે સાથે એમના ભાવો અનુદિનિર્દેશો આપવાના પ્રયાસો થ કરતી હોય છે. અર્થોનો ઉપલબ્ધિ એ ધ્યેયો, સંભાવનાઓ

મૂલ્યોને પામવાથી સંભવિત છે, કારણ કે એ બધામાં જ અર્થો અંતર્યાપ્ત હોય છે. આથી, ધ્યેયલક્ષી અભિગમોના સંદર્ભમાં ઉચિત અર્થઘટનલક્ષી મનોવલણ પ્રાકટ્યો પરત્વેની મોકળાશનું છે, નહીં કે સંદેહનું.

વળી, ઉદ્દગમ (arche=origin) તેમ જ ધ્યેય (telos=end)ના જે પ્રકારે છતાં કરી આપવાની નેમ તેઓ ધરાવતા હોય એના આધારે પણ વિરોધી હર્મેન્યુટિક્સ વચ્ચે ભેદ કરી શકાય. અર્થઘટનનો સંદેહનિષ્ઠ અભિગમ અપનાવનારા મોટા મળના આધુનિકોમાં નીતશે, ફ્રાઈડ અને માર્ક્સની ગણના થાય છે. નીતશે કૃતિઓ તેમ જ સામાજિક સંસ્થાઓનાં મહોરો ચીરી નાંખી એમની પકડે છુપાયેલું સત્તા-સંકલ્પમળ (will to power) છત્તું કરી આપે છે. ફ્રાઈડ અવ્યેતન વાસતાઓ અને બાલ્યકાળનાં વિકાસ અવરોધો fixations બોળી આપે છે. માર્ક્સ પહેલી નજરે સ્વતંત્ર સાસતી અતિ-સંરચનાઓ (super-structures)ને રહસ્યસ્ફોટ કરી આપી એમના પાયામાં રહેલી આર્થિક પરિસ્થિતિઓ દર્શાવી આપે છે. નચ્ચ-વિવેચના તેમ જ ફિનોમિનોલોજી કૃતિ પામે એની ઇલનાઓ ઉધાડી પાડી આપવા નહીં પણ એનાં મૂલ્યો પ્રગટ કરી આપવાના હેતુથી ભય છે. છતાં, અર્થઘટનના પદાર્થ વિશેની બળ્નેની માન્યતાઓ આત્મનિકપણે નોખી છે. નચ્ચ-વિવેચક કૃતિને ધોરણોની એવી આત્મપરિપૂર્ણ સંરચના લેખે છે જેને અર્થઘટનથી જિંચી માત્રાએ સમજી શકાય, પણ જેને પૂર્ણતામાં સાક્ષાતકાર પામવો ક્યારેય સંભવી ન શકે. ફિનોમિનોલોજી અનુસાર કૃતિ કોઈ વસ્તુલક્ષી સંરચના હોવાથી વિશેષ આત્મલક્ષિતાઓનો સન્નિધર્ષ-કાળાં ચિહ્નોમાં સંધરાઈને સુપુત્ર પડેલી સર્જકની ચૈનસિક ક્રિયાઓ અને એમને સજીવન કરી રહેતી વાયકની ચેતના વચ્ચેનો સન્નિધર્ષ-મની રહે છે.

અર્થઘટનો વચ્ચે મતભેદો એમના પાયામાં રહેલી પૂર્વધારણાઓ વિરોધકર્તા હોય ત્યારે જિલ્લાં થાય. સમસ્યા એ છે કે એવા મતભેદો વચ્ચે સમાધાન સાધી શકાય ખરું, અને જો એ સંભવિત હોય તો કેટલી માત્રાએ એવાં વિખવાદો અર્થઘટનો વચ્ચે સંશ્લેષ સ્થાપી શકાય? આ સમસ્યાનો ઉકેલ બોળવા ‘ઢીલાંપોચા’ અને ‘જડખેસલાક’ એવા બે પ્રકારના મતભેદો વચ્ચે ભેદ કરવો આવશ્યક છે. વિરોધી વિવેચકો કોઈ સહિયારા મૂલીત-સંપુટને આધારે અર્થઘટનો આપતાં હોય—જેમ કે, બે માર્ક્સવાદી વિવેચકો કે બે ફિનોમિનોલોજીસ્ટ—ત્યારે તેઓનાં મતભેદો કોઈ એક જ અર્થઘટનલક્ષી સંપ્રદાયમાં રહેલી પૃથ્વિવિધતા છતી કરી આપે છે. આવા મતભેદો એ કારણસર જિલા થાય છે એક જ મૂલીત-સંપુટને અપમાં લેવાની જુદી જુદી તરેહો સંભવિત અથવા તો અપમાં લેવાતી અર્થઘટનપદ્ધતિને તેઓ વધુ કે ઓછી

રીતે વડે કામે લગાડે છે એ કારણે જન્મે છે. આવા વિવેચકો વચ્ચેનો વિખવાદો વાચાળ અને ધર્માધિષ્ટા હોઈ શકે. પણ ખરેખર તે તેઓના મતભેદો 'દીર્ઘપોયાં' જ છે. કારણ કે વિખવાદ મૂળગામી પૂર્વધારણાઓને લખતો નથી હોતો.

'જડબેસલાક' મતભેદનો આરંભ કોઈ કૃતિપાઠના શબ્દશઃ સંઘટનની ઉચિત તરફ વિશેષના મતાતરથી થાય એમ બની શકે. પણ, અંતે આવો મતભેદ વિરોધી અર્થઘટનપદ્ધતિઓની મૂળગામી પૂર્વધારણાઓની વિસંગતિઓને કારણે જીવો થતો હોવાનું સ્પષ્ટ જણાઈ આવે છે, જેમકે, સંસ્કૃતનાવાદ તેમજ માર્ક્સવાદ પ્રાચીન ગ્રીક પુરાણકથાસાહિત્યના અર્થઘટનનાં સંદર્ભમાં જુદા જુદા અભિગમો અપનાવે છે. 'Structural Anthropology' (૧૯૬૭)માં લેવી-સ્ટ્રોસ ઈરિપ્સની પુરાણકથાને "માનવ-પ્રજનન વિશેની બે વિરોધી સમજૂતીઓ વચ્ચે રહેલી તાર્કિક વિસંગતિઓને નિવારવાના પ્રયાસ" તરીકે ઘટાવે છે. માર્ક્સ 'Introduction to a critique of Political Economy' લેખમાં સમગ્ર પ્રસિદ્ધ પુરાણસાહિત્યને "પછાત આર્થિક સંજોગો ભૌતિક અંકુશને અવરોધતાં હોય એવી પરિસ્થિતિમાં પ્રકૃતિ પર કંપનોત્પન્ન પ્રભુત્વ સ્થાપવાના માનવપ્રયાસો" તરીકે ઘટાવે છે. પણ, અર્થઘટનનાં વ્યૂહો વચ્ચેના આ મતભેદ ખરેખર તે પૂર્વધારણાઓ વચ્ચેના વધુ મૂળગામી વિખવાદની જ નિબંધિત છે. માર્ક્સ-વાદીઓ દક્ષતાપૂર્વક માને છે કે માનવી સામાજિક-ઐતિહાસિક જીવ છે, અને ઐતિહાસિક સમયગાળાઓ દરમિયાન, તેમ જ જુદી જુદી સંસ્કૃતિઓમાં, પરિવર્તનશીલ રહેતા તેના શાબ્દિક વર્તનની સાથે સાથે તેનો સ્વભાવ પણ બદલાતો રહે છે. એટલે કે, માનવ-સ્વભાવ નિરપેક્ષ અને અવિચળ તથી, સંસ્કૃતનાવાદનું મૂળગામી ગૃહીત એવું છે કે માનવી વિરોધના આધારે વિચરે સુખમિત અને અવસ્થાપૂર્ણ બનાવતા રહેવાની અવિચળ હામતાથી વ્યાખ્યાબદ્ધ ભાષાકીય પ્રાણી છે. એટલે કે, માનવ-સ્વભાવ આવશ્યકપણે અવિચળ છે, આ કારણસર લેવી-સ્ટ્રોસ માને છે કે સેફોક્લીસના નાટકથી માંડીને હોર્સેડની થીયરી સુધીની ઈરિપ્સની બધી જ આવૃત્તિઓ એકસરખી પૌરાણિક સંસ્કૃત્યનાં જુદાં જુદાં સ્વરૂપો છે, બધી આવૃત્તિઓ એક જ વિસંગતિ પર કેન્દ્રિત છે.

જુદાં જુદાં હોર્સે-યુટિલિસ વચ્ચે (કંઠાય નિવારી ન સકાય એવાં) વિખવાદો ઉપસ્થિત ■ એવી પરિસ્થિતિમાં સારગ્રાહી અભિગમ અપનાવવો મંજૂરિય છે. પણ આવો અભિગમ 'જડબેસલાક' મતભેદોનાં સચિત્તાવેર્ણી ઉપેક્ષા જ કરે. જુદી જુદી અર્થઘટનપદ્ધતિઓમાંથી નિર્બાધપણે સાર ગ્રહણ કરનાર વિવેચક પોતાનાં ગૃહીતોનાં અવિસંગતિઓનો પત્રપેસારો કરવાનું જોખમ ખેડે છે, કારણ કે કેટલીક

પૂર્વધારણાઓ એકબીજાને બાકાત જ રાંખે છે. સંસ્થાનાવાદ તેમજ સાર્વજનિકવાદ વચ્ચે ચાલતો રહેતો વિખવાદ આ હકીકતને સમર્થન આપે છે. વિરોધી અભિગમોનાં ગૃહીતો એકબેકને બાકાત રાખતાં ન હોય તો પણ એવું બની શકે કે તેઓમાં સંશ્લેષ સ્થાપવો માત્ર વધતીઓછી માત્રાએ જ સંભવિત હોય. વિરોધી પદ્ધતિઓ વચ્ચે સમન્વય સ્થાપવાના તાત્ત્વિક, કાળજીપૂર્વકતા પ્રયાસોનાં પણ લાયકાદાનો છે જ. સંભવિત છે કે એવા પ્રયાસોમાંથી માત્ર નિઃસત્ત્વ વિવેચના જ નિષ્પન્ન થાય. હકીકત એ છે કે અર્થઘટનના વધુ સક્ષમ અભિગમોમાં સાંપડતી સઘન અંતર્દૃષ્ટિઓ એ અભિગમોની મૂળગામી પૂર્વધારણાઓની એકપક્ષિતાને જ આભારી છે. ‘Conflict of Interpretations’માં મનોવિશ્લેષણવાદી વિવેચનામાં ઉપસ્થિત reductionismની ધરખમ સંભાવના છતી કરી આપ્યા પછી પોલ રીકર એતવણી ય ઉચ્ચારે છે કે “મનોવિશ્લેષણને એની સંકુચિતતા માટે દોષ ન આપી શકાય, એ જ તો એનું *raison d’être* છે.”

હર્મેન્યુટિક્સના સમઘાવીન સિદ્ધાંતવિદ્યોમાં પોલ રીકર વિખવાદી અર્થઘટનપદ્ધતિઓ વચ્ચે સમન્વય સાધવાનાં જંગી માત્રાએ ચીવટભર્યા પ્રયાસો કરે છે. રીકર અનુસાર તેમના પ્રયાસોનું ખ્યેય “અર્થઘટનનાં વિરોધી તંત્રોનાં નિરપેક્ષતાવાદી દાવાઓ વચ્ચે ખરી મધ્યસ્થી” સ્થાપી આપવાનું છે. તેઓ એવું દર્શાવી આપવાની અપેક્ષા રાખે છે કે પ્રત્યેક અર્થઘટનપદ્ધતિના પાયામાં રહેલો સિદ્ધાંત માનવીય અનુભૂતિના કોઈ ચોક્કસ વિસ્તારને પોતાના આગવા ક્ષેત્ર તરીકે નોંધે તારવી કાઢતો હોય છે, અને એ મર્યાદિત વિસ્તારમાં જ એ સિદ્ધાંત ન્યાયપૂર્ણ હરી શકે. રીકર અનુસાર, “પ્રત્યેક હર્મેન્યુટિક્સે અસ્તિત્વનું એ પાશ્વર્ય જોણી કાઢવું જોઈએ જ એની પદ્ધતિના મૂલાધાર બની રહેતું હોય.” રીકરને પ્રતીતિ છે કે એ જોજ સફળ થાય ત્યારે વિરોધી પદ્ધતિઓનાં મૂળગામી સિદ્ધાંતોને સમન્વય માનવીના ઐક્યપૂર્ણ કદપનમાં સાધીને એ પદ્ધતિઓ વચ્ચેના મતભેદોનું સમાધાન સંભવિત બની રહેવાનું. એટલે કે, એવું દર્શાવી આપીને કે એ પદ્ધતિઓ અસ્તિત્વનાં જે જુદા જુદા પાસાંઓ પર કેન્દ્રિત છે એ બધાં “આપણે પોતે છીએ એ સત્તી સંશ્લેષપૂર્ણ અખિલાઈ”નાં જ પાસાંઓ છે.

પણ, રીકરની આ સમન્વયનિષ્ઠ પ્રયોજનાના સંદર્ભમાં ટેટલીક સમસ્યાઓ ખડી થાય છે. એ સમસ્યાઓ વિશે રીકર પોતે પણ ચલાન હોય એવું જણાય છે, કારણ કે સમન્વયના પોતાના સ્વપ્નને તેઓ એક એવા *Promised Land* તરીકે નિર્દેશે છે જેની “મૃત્યુ પામતાં પહેલાં ફિલસૂફ મોઝેરન”.....

'ઓખી માન જ કરી શકે.' સમસ્યાઓ ખડી થવા પાછળનું એક મહત્વનું
 કારણ એ છે કે અર્થઘટનના જુદા જુદા સિદ્ધાંતો માનવીને વ્યાખ્યાનકરકરવા
 એના સ્વભાવનાં કયાં પાસાંઓને ગણનામાં લેવાં એ વિશે એકમત નથી. કોઈ
 સિદ્ધાંત માનવીને 'આવશ્યકપણે લાભાક્ષય પ્રાપ્તિ' લેખે છે, તે બીજો કોઈ
 સિદ્ધાંત એને અનિવાર્યપણે સામાજિક ઐતિહાસિક જીવ' કે પછી 'ઐતસિક
 સત્' લેખે છે એ આપણે અચ્છા જોઈએ. પણ, આવા મતભેદો વચ્ચે સમાધાનની
 સમસ્યા કરતાં વધુ ગંભીર સમસ્યા તો એ પરિસ્થિતિને કારણે ખડી થાય છે
 કે અસ્તિત્વના એક જ પાસા પર કેન્દ્રિત સિદ્ધાંતો એ પાસાના કવરપ વિશે
 વિચારત માન્યતાઓ ધરાવે છે જે ક્યારેય સંશ્લેષપૂર્ણ ન બનાવી શકાય.
 'અવગતિત ચિત્' વિશેની કોઈક, કાંઈક જુગ, એક લાકો અને સારની વિચારણા-
 યોગ્ય પ્રવર્તતાં આત્મિક મતભેદો અહીં પ્રસ્તુત છે. વળી, પ્રત્યેક પદ્ધતિના
 સંદર્ભમાં અસ્તિત્વનું કોઈ ચોક્કસ પાસું વિશેષાધિકારી પદે સ્થાપિત હોય છે
 એ ખરું જાણી, એ વિશેષાધિકારી પાસાં વિશેનાં જુદાં જુદાં અન્ય પાસાં વિશે
 સૂચિતાથી ધરાવતા હોય એ સંભવિત છે. અને એ સૂચિતાથી પેલા અન્ય
 પાસાંને વિશેષાધિકારી પદે સ્થાપિત કરતાં બીજા કોઈ હર્મેન્યુટિક્સની એ પાસાં
 વિશેની પૂર્વધારણાઓ સાથે વિચારત હોય અને તેઓ વચ્ચે સંશ્લેષ સ્થાપવો
 સંભવિત ન હોય એ બનવાનું છે. સંશ્લેષનાવાદ લાપતાના સ્વરૂપ વિશે
 કેટલીક ચોક્કસ પૂર્વધારણાઓ રાખે છે અને માર્ક્સવાદ સમાજવ્યવસ્થા વિશે
 માનવીના સંદર્ભમાં એક માત્રાની તાત્ત્વિક સમસ્યા એ છે કે માનવસ્વભાવ
 આવશ્યકપણે દૈનિક અને અવિચળ છે કે ઉદ્વાચપણે ઇતિહાસ-સાપેક્ષ અને
 પરિવર્તનશીલ. આ સમસ્યાના સંદર્ભમાં સંશ્લેષનાવાદ તેમજ માર્ક્સવાદનો
 પૂર્વધારણાઓથી જુદા જુદા મંતવ્યો નિષ્પન્ન થાય છે એ આપણે જોઈએ;
 અને એ મંતવ્યો વચ્ચે રહેલી વિસંગતિનું નિવારણ અસંભવ છે. તદુપરાંત,
 રીકરના મતે પ્રત્યેક હર્મેન્યુટિક્સની મૂળચામી પૂર્વધારણાઓ અસ્તિત્વના કોઈ
 નિશ્ચિત અને મર્યાદિત વિસ્તાર પૂરતી જ પ્રસ્તુતતા તેમ જ તથ્યપૂર્ણતા ધરાવે
 પણ, સંભવિત છે કે પોતાની પ્રસ્તુતતાના આવા સંકુચિત સીમાકેનને કોઈ
 સિદ્ધાંત નોરદાર પ્રતિગર કરે. ફેઈલે પોતાનાં વિપુલ લખાણોમાં અને વિશ્લેષણની
 પૂર્વધારણાઓને રાખકારણ, કળા, જૂર્વશવિદ્યાન અને ધર્મશાસ્ત્રનાં ક્ષેત્રોમાં
 એ લાગુ પાડવાની ધરખમ ચેષ્ટાઓ કરી જ છે. પોતાની પ્રસ્તુતતાના મર્યાદિત
 ક્ષેત્રને અતિક્રમી જઈ અસ્તિત્વનાં બીજાં ક્ષેત્રો વિશે પણ ખુલાસાઓ આપી
 દેવાનો મહત્વનાં કોઈ પણ હર્મેન્યુટિક્સ માટે સકળ છે. કારણ કે, આરંભે

૧. કોઈ મર્યાદિત વિસ્તારના જ સંદર્ભમાં રાખવામાં આવી દોષા

જતાં માનવી વિશેની પ્રત્યેક પૂર્વધારણા ખૂબ જ વિસ્તૃત તાત્વિક સૂચિતાથી ધરાવતી હોય છે.

‘Phenomenology of Perception’ (૧૯૬૨)માં મર્લો પોંતી એવો સારગ્રાહી દાવો રજૂ કરે છે કે કોઈ પણ વસ્તુ વિશેના જુદાં જુદાં મતઃપોને એકબીજાથી અળગા તારવી કાઢીને ચકાસવામાં ન આવે તો તેઓ બધાં જ સાચાં કરે એવાં હોય છે. આથી, “સમજની ખોજ એકસાથે બધા જ દષ્ટિ-કોણોથી હાથ ધરવી જોઈએ.” પણ, રીકરની ઝીગવટભરી પ્રયોજના આડે જિનેશી ધરખમ સમસ્યાઓના સંદર્ભમાં લેખવામાં આવે તો સ્પષ્ટ છે કે મર્લો-પોંતીની પ્રયોજના સાકાર થઈ શકે એ લગભગ અસંભવિત છે. કેટલાંક ‘સત્ય’ વચ્ચે સંશ્લેષ સ્થાપવો સંભવિત નથી, કારણ કે તેઓ ક્યારેય સંશ્લેષપૂર્ણ ન બની શકે એવી પૂર્વધારણાઓ પર આધારિત હોય છે. પરિણામે, હર્મેન્યુટિક્સની મીમાંસા સમક્ષ એક મહત્વનાં પ્રયોજના એ જોણી કાઢવાની હોવી જોઈએ કે કયા હર્મેન્યુટિક્સ સંશ્લેષપૂર્ણ બનાવી શકાય એવી પૂર્વધારણાઓ પર આધારિત છે જ્યાં તેઓને એકકેન્દ્રી બનાવી આપવાનાં સંભવિતતા વિશેષ હોય. સાથે સ થે, આવી પ્રયોજનાનું દોષ એ પણ જોણી કાઢવાનું હોવું જોઈએ કે સંશ્લેષની કોઈ જ સંભાવના નહીં ધરાવતાં વિશેષી હર્મેન્યુટિક્સ વચ્ચે કઈ પાયાની ભેદરખાઓ ઉપસ્થિત છે. આવી મહત્વાકાંક્ષી પ્રયોજનાના સંદર્ભમાં ય એ ઉકીકત તો સ્વીકારવી જ પડે કે અર્થઘટનોના વિખવાદમાં સંડોવાયેલા વિરોધી હર્મેન્યુટિક્સ વચ્ચે સંશ્લેષ સ્થાપી આપવાથી સાહિત્યકૃતિના અર્થ વિશેનું કોઈ અનન્ય અને અવિચળ પરમ સત્ય ન જ લાધી જાય.

અનન્યતાવાદીઓ વંખતોવખત એવી દલીલ કરતા રહ્યા છે કે જુદાં જુદાં અર્થઘટનોમાં એકરૂપતાની કોઈક માત્રા તો ઉપસ્થિત હોવી જ જોઈએ, કારણ કે એ બધાં એક જ કૃતિમાંથી નિષ્પન્ન થતાં હોય છે. Critical Inquiry-6 (૧૯૭૬)માં પ્રકાશિત ‘ફેન્લી દ્વિશને પ્રત્યુત્તર’ લેખમાં જહોન રાઈકર્ટ દાવો કરે છે કે “અહુસંખ્ય અર્થઘટનો તેઓ જે વસ્તુઓનાં અર્થઘટનો હોય એમની સંખ્યામાં વધારો નથી જ કરતાં.” રાઈકર્ટના આ વિધાનને આમ્સ્ટ્રોન્ગ એપ્રી સાથે સાચું તેમ જ ખોટું લેખે છે. તેઓ માને છે કે કૃતિના અસ્તિત્વની તરેહ વિશેનો રાઈકર્ટનો ખ્યાલ જૂલજારેલો છે. કૃતિ એના શબ્દ: સંઘટનની જુદી જુદી તરેહોથી થર, સ્વતંત્ર અસ્તિત્વ ધરાવતો કોઈ અવિચળ પદાર્થ ન જ હોઈ શકે. રોમાં ઈન્ગ્રાડને પ્રયોજેલી સંજ્ઞા અપમાં લેતાં કહી શકાય કે કૃતિનું અસ્તિત્વ સ્વાયત્ત નહીં પણ અનેકવરી હોય છે. પોતાના કોઈ પણ

‘એક’ અર્થઘટનના સંદર્ભમાં કૃતિ પારગામી જ હોય એ ખરું. પણ ઈન્સાઈનના મત અનુસાર, એનાં જુદા જુદાં અર્થઘટનો રૂપી મૂર્તિકરણો (“Concretization”)માં અને એ દ્વારા જ કૃતિ અસ્તિત્વ ધરાવતી હોય છે, ધરાવી શકે. એટલે કે, કૃતિ વચ્ચાતી ન હોય ત્યારે ‘નાહિત્વદૃતિ’ તરીકેનું પોતાનું અસ્તિત્વ ગુમાવી બેસે છે. આ હકીકતમયી એવું તારણ મળે છે કે કોઈ પણ કૃતિનું ‘સ્વત્વ’ (identity) ઐતિહાસિક સમયશાળાઓ દરમ્યાન, તેમ જ સમજ પામવાનાં જુદા જુદા આલમોનાં આધારે, ચલેલા એનાં બહુવિધ અર્થઘટનોના સમન્વય સાંધીને જ સ્થાપી શકાય. પણ, સ્પષ્ટ છે કે આવો સમન્વય પૂર્ણપણે મિલકે કરવો ઘણુંખરું સંભવિત નથી હોતો એથી, ‘કૃતિ’ના ચળવળ સંપટનની અમર્યાદ સંભાવનાઓની ‘બહુલતા’ જ કૃતિનું ‘સ્વત્વ’ બની રહે છે.

Critical Inquiry 3 (1972)માં પ્રકાશિત લેખ ‘બહુલતાવાદની સીમાઓ’માં વેમન બ્રૂક્સ એવું મંતવ્ય રજૂ કરે છે કે ‘જે કૃતિપાઠ વિશે આપણે મતભેદો ધરાવતા હોઈએ એના અર્થઘટનમાં આપણે પોતાનાં કાળો ‘કેટલો’ હોય છે એ નિશ્ચિત કરવું અસંભવિત જ ઘઈ પડે. પણ, કૃતિપાઠના સંદર્ભમાં સહિયારી સમ્મતિના ગર્ભ (Core) ઉપરિચિત ન હોય તો એના વિશે વિખગદા સંભવી જ ન શકે.’ બ્રૂક્સ અહીં ‘અપમાં લીધેલું’ ‘સહિયારી સમ્મતિનો ગર્ભ’ રૂપક ભરવાળી છે, કારણ કે એમાં કૃતિ કોઈ સ્વાયત્ત ધરાવતી હોય એવું સૂચન ગર્ભિત છે. કોઈ પણ કૃતિના સંદર્ભમાં ચર્ચાવિચારણા તેમજ મતભેદો સંભવિત હોય જ છે. પણ, એ સંભાવના વિશે પ્રુણાસો આપવા કૃતિ કોઈ સ્વતંત્ર અને અવિચળ સારતત્ત્વ ધરાવે છે એવું સ્વીકારવું આવશ્યક નથી. મંતવ્યોના આદાનપદ ન માટે આવશ્યક હોય છે માત્ર એકરૂપતા તેમ જ ને. આપણા વિશે કેટલીક સમ્મતિઓ, જેમ કે, ‘હેમ્લેટ’ નાટકનાં જુદાં જુદાં અર્થઘટનો વિશે ચર્ચા કરવા કૃતિનાં શીર્ષક, પાત્રસૂચિ, કથાવસ્તુનાં પાયાનાં ઘટકો, તેમ જ ભાષા વિશેની કેટલીક નક્કર સમ્મતિઓ જ આવશ્યક છે. આર્યતિકપણે મોખાં પડતાં અર્થઘટનોમાં ય ઘણુંખરું કૃતિના સંદર્ભમાં કેટલીક સમ્મતિઓ રહેલી જ હોય છે. પણ, આ બધી સહિયારી સમ્મતિઓ કૃતિ વિશે ચર્ચા કાચ ધરાવતી સંભાવના માત્ર જ ઉપરિચિત કરી આપે છે; કૃતિના કોઈ સ્વાયત્ત સારતત્ત્વના અસ્તિત્વને તેઓ પુરવાર નથી કરી આપતી. વિદ્યાર્થીએ કોઈ કૃતિ વિશે ક્ષમિલા હંગમણ વચરના નિબંધ પરથી શિક્ષક બાણી ચક્રતો હોય છે કે પ્રસ્વત કૃતિ કઈ છે; પણ આનો અર્થ એવો તો નથી જ કે વિદ્યાર્થી અને શિક્ષક બન્ને વચ્ચે કૃતિના અર્થ વિશે કોઈ મૂળગામી સમ્મતિ પ્રવર્તે છે.

ઠગાકૃતિઓનાં અર્થઘટનો અનેકવિધ હોઈ શકે એ હકીકતને કેટલાક

સિદ્ધાંતવાદીઓ સમગ્ર કળાના સત્ત્વું વ્યાવર્તક લક્ષણ લેજે છે. પણ, કળાનું સત્ નિશ્ચિત કરી આપવું સહેલું નથી. જુદાં જુદાં હર્મેન્યુટિક્સમાં કળાની એક ખીજ સાથે વિસંગત વ્યાખ્યાઓ સ્વીકારવામાં આવે છે. Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse' (૧૯૭૭)માં મેરી પ્રેટ રોજિંદા વ્યવહારની ભાષા તેમજ સાહિત્યમાં અપમાં લેવાતી ભાષા વચ્ચે ભેદ નકારી ઠાઠવાના સંદર્ભમાં આ સમસ્યાની વિગતે જણાવટ કરે છે. The Theory of Literature : A Logical Analysis' (૧૯૭૪)માં બ્રહ્મોત એલિસ પણ સાહિત્યનું કોઈ વૈશ્વિક સારતત્ત્વ ઘડી ઠાઠવાની સંભાવના નકારતાં રસપ્રદ ચર્ચા હાથ ધરે છે. આવી ચર્ચાઓ વિશે વિચિત્ર વાત કરતી અહીં અપ્રસ્તુત છે; છતાં એ બધી ચર્ચાઓમાંથી સ્પષ્ટપણે એવું નિષ્પન્ન થાય છે કે 'અર્થ-ઘટનેની બહુલતા તેમ જ અર્થઘટનો વિશેના મતભેદો કળામીમાંસા પૂરતાં મર્યાદિત નથી.' એટલું તો લક્ષમાં લેવું જ જોઈએ. ખરેખર તો, જ્ઞાનશાખાઓ અત્યંતવાદ કે બહુલતાવાદ તરફી ઝાઝા ધરાવે છે એના આધારે એમનું વર્ગી-કરણ હાથ ધરી શકાય. જેમ કે, પ્રાકૃતિક વિજ્ઞાનો જેવી કેટલીક જ્ઞાનશાખાઓને ઝાઝા અત્યંતવાદ તરફનો છે, કારણ કે એ જ્ઞાનશાખાઓમાં અનુભૂતિપ્રેરક મૂલ્યો તેમ જ ખુલાસાલક્ષી ધ્યેયોનાં સંદર્ભમાં જીંચી માત્રાએ એકમતી પ્રવર્તે છે. બ્યારે, મનોવિજ્ઞાન, અર્થશાસ્ત્ર, તત્ત્વચિંતન અને સાહિત્યાભ્યાસ સમેતની ખીજ કેટલીક જ્ઞાનશાખાઓમાં એ બધી બાજતોના સંદર્ભમાં પાયાના મતભેદો જોવા મળે છે, અને એ મતભેદો અર્થઘટનેની બહુલતામાં પરિણમતાં હોય છે. વિરોધી અર્થઘટનો વચ્ચે સંશ્લેષ સ્થાપી આપવાની અસમર્થતા માનવવિદ્યાઓની પાયાની સમસ્યા રહી છે. અલગત, આ સમસ્યા માત્ર માનવવિદ્યાઓ પૂરતી જ મર્યાદિત નથી પણ વિસ્તૃત જ્ઞાનમૂલક ક્ષિતિએ ધરાવે છે. આ હકીકત સમજવા વિલિઅમ જેઈમ્સે 'A pluralistic universe' (૧૯૦૯)માં :જૂ કરેલાં બહુલતાવાદનાં વ્યાપક દાવાઓ તેમ જ 'World Hypothesis: A Study in Evidence' (૧૯૪૨)માં સ્વીકૃત પેપરે ઘડી ઠાઠેલો બહુલતાવાદી જ્ઞાનમીમાંસાનો ધરખમ બચાવ જીંચી માત્રાએ પ્રસ્તુત છે.

*

*

*

એક જ કૃતિની જુદી જુદી સ્વીકૃત વાંચનતરેહો કયાં કારણોસર સંભવિત હોય છે એ સંદર્ભમાં વિગતે ચર્ચા કર્યા પછી લેખના બીજા તબક્કે આર્મિસ્ટ્રોન્ગ વાંચનતરેહોની સ્વીકૃતિ પ્રેરકતા-કે પ્રમાણુભૂતતાની કસોટીઓની ચર્ચા હાથ ધરે છે. આરંભમાં તેઓ સ્પષ્ટ કરી આપે છે કે વિરોધી વાંચનતરેહો વચ્ચેની અસમ્મતિઓ નિવારી જ ન શકાય એવી હોય. એમની પ્રમાણુભૂતતા તેમ

જ સ્વીકૃતિ પ્રેરકતાના સંદર્ભમાં કેટલીક મૂંઝવતી સમસ્યાઓ ખરી થાય :
જુદાં જુદાં અર્થઘટનો વચ્ચે યસંજ્ઞી કરવાનાં કોઈ જ ધોરણો ઉપલબ્ધ નથી
એવું સ્વીકારી એમને સમાન સ્તરે ઊગિત (legitimate) ઘટાતરી ન હોય
સાપેક્ષતાવાદ અપનાવવો આવશ્યક થઈ પડે ખરો ? શું એવું સ્વીકારવું અનિ-
વાર્ય છે કે ઊગિત તેમ જ બુલ્લભરેલી વાંચનતરેહો વચ્ચે ભેદ કરવા અપમાન લઈ
રાશાય એવી કોઈ જ કસોટીઓ અસ્તિત્વ નથી ધરાવતી ?

તત્ત્વચિંતનના ક્ષેત્રમાં પરંપરાગત ભીનિએ જણી છે કે હર્મેન્યુટિક-વર્ણન
કદાચ દુષિત-વર્ણન છે. આર્મસ્ટ્રોન્ગે જણા કરેલા પ્રશ્નોમાં આ ભીનિને જ
નવું સમર્થન મળે છે. હર્મેન્યુટિક-વર્ણન ખુદ પોતે જ પોતાને સમર્થન
આપતું રહેતું હોય, તો ઘટકોનું સંયોજન સંલેપપૂર્ણ અભિપ્રાયમાં કરી
આપતી પરિકલ્પનાઓમાં તેમ જ કોઈ પણ હર્મેન્યુટિક દૃષ્ટિમિત્રને વ્યાખ્યાયક
કરી રહેતી પૂર્વધારણાઓમાં માન્યતા ધરાવતી કે નહીં એ ચિંતાનો વિષય
ભની જ રહે. ખરેખર જો એમ હોય કે અભિપ્રાય વિશેની આપણી કોઈ પણ
પરિકલ્પનાની તથ્યપૂર્ણતાને ઘટકોની સમજ પામવાની પ્રક્રિયા દરમ્યાન એ
પરિકલ્પનાએ પોતે જ ઘડી કાઢેલાં પ્રમાણોથી સમર્થન સાંપડતું રહે છે—તો
સ્પષ્ટ ■ કે હર્મેન્યુટિક-વર્ણન દુષિત જ પુરવાર થાય. અથવા તો, કોઈ પણ
અર્થઘટનપદ્ધતિ એની પૂર્વધારણાઓ એની સમજ જો પ્રગટ કરી આપે એ જ
ખોળી શકવાની ક્ષમતા ધરાવતી હોય—તો એ પૂર્વધારણાઓ તથ્યપૂર્ણ અને
ભરોસાપાત્ર હોવા વિશે ઠેકાધારણુ કઈ રીતે સાંપડી શકે ?

ઉપરોક્ત સમસ્યાઓના સંદર્ભમાં આર્મસ્ટ્રોન્ગે એવું મંતવ્ય રજૂ કરે
છે કે અર્થઘટનપ્રક્રિયામાં નિમ્નલે પૂરાં પાડતી અને અનુભવપ્રેરક વાંચનતરેહો
તેમ જ પ્રમાણભૂત ન હોય એવી વાંચનતરેહો વચ્ચે ભેદ કરી આપતી કેટલીક
કસોટીઓ વ્યાપકપણે અપમાન લેવાતી જ હોય છે. એ કસોટીઓની વિસ્તૃત
ચર્ચા દરમ્યાન આર્મસ્ટ્રોન્ગે એમની કેટલીક મર્યાદાઓ દર્શાવી આપે છે. અને
સ્થાપી આપે ■ કે એ મર્યાદાઓને કારણે કોઈ એક જ અર્થઘટનને 'સાચું'
પ્રમાણિત કરી આપવાની ક્ષમતા એ કસોટીઓ નથી ધરાવતી. અન્યત્ર, એમના
આધારે કેટલીક વાંચનતરેહો 'ખોટી' છે, કે ઊગિત નથી, કે અનુભવપ્રેરક નથી,
એવા નિર્ણય પર આવવું સંભવિત છે. પ્રમાણભૂતતાની કસોટીઓની ચર્ચામાંથી
આર્મસ્ટ્રોન્ગે એવું તારણ કાઢે છે કે સાહિત્યવિવેચના અંતર્ગતપણે જ ગદ્યલતા-
નિષ્ઠ છે; અર્થઘટનોની ગદ્યલતાની નિશ્ચિત સીમાઓ આંકવી સંભવિત છે.
આથી, 'Human understanding: The collective use and Evolution

of Concepts' (૧૯૭૨)માં સ્ટીફન ટૂલમીન દર્શાવી આપે છે તેમ, વિવેચના 'પોતાની પ્રક્રિયામાં જ વણાઈ ગયેલાં ધારણો અને પ્રતિજ્ઞા ધરાવતો તાર્કિક વ્યાપાર છે, નહીં, કે અરાજક અને યદ્યચ્છાવિહારનું ક્ષેત્ર જેમાં તમે તેનો સમાવેશ કરી શકાય.' અલગત, ઉપરોક્ત કૃતિમાં ટૂલમીન અંતે એવા નિષ્કર્ષ પર આવે છે કે સાહિત્યવિવેચનાને એક 'શિસ્ત' તરીકે ન જ લેખી શકાય, કારણ કે 'શિસ્ત તરીકે લેખી શકાય એવાં ક્ષેત્રોમાં ગદ્યાં જ (કે મોટા ભાગનાં) સંશોધકો કોઈ એક જ ખુલાસાલક્ષી ધ્યેય સાથે તેમ જ માનની આદર્શ પરિસ્થિતિ સાકાર કરવા જેમને ઉકેલી આપવી અનિવાર્ય છે એવી સમસ્યાઓની સર્વસ્વીકૃત યાદી સાથે પ્રતિગદ્ધ હોય એ આવશ્યક છે.' ટૂલમીનના આ વ્યાપક નિષ્કર્ષ સાથે આર્મસ્ટ્રોન્ગ સમ્મત નથી.

વિવેચકો જેમને બહુએ-અબહુએ ખપમાં લેતા આવ્યા છે એ પ્રમાણ-ભૂતતાની કસોટીઓની આર્મસ્ટ્રોન્ગની ચર્ચા લઘુ વર્ણાએ. કોઈ વાંચનતરેફ અનુમતિપ્રેરક અને ઉચિત છે કે નહીં એ ખોળી કાઢવાની પહેલી કસોટી એની સમાવેશ-ક્ષમતા (inclusiveness) છે. અગ્રાઉ આપણે બેયું કે સમજ પામવા ઘટકોનું કોઈ અખિલાઈમાં સંયોજન કરી આપવું આવશ્યક હોય છે. અર્થી, જે માન્યતાને આધારે સહુથી વધુ ઘટકોનો સમાવેશ કરતી પરિકલ્પનાનું પ્રક્ષેપણ થઈ શકે એ માન્યતા વધુ તત્વપૂર્ણ હરે. અલગત, પરિકલ્પનામાં બંધાયેલો ન આવે એવા કોઈ એકાદ ઘટકનો ય મુકાબલો થાય તો એ અપવાદરૂપ ઘટક સમગ્ર પરિકલ્પનાને 'ખોટી' પુરવાર કરી આપવાની ક્ષમતા ધરાવે છે. 'જિંઠાણું' કે 'અવકાશ' ને કારણે કોઈ વાંચનતરેફનો મહિમા કરતી વખતે, કે પછી એની સંકુચિતતાને કારણે એને ઉતારી પાડતી વખતે, સમાવેશ-ક્ષમતાની કસોટીનો આશરો લેવાતો હોય એ સ્પષ્ટ છે. પરિકલ્પનાઓને અંતિમતાએ કામચલાઉ લેખવામાં આવે અને એમની સતત ફેરતપાસ આવશ્યક બતાવતા અણુસારો પરત્વે 'મોઠળાશ રાખવામાં આવે એ મહત્વની બાબત છે. એણે વલણ અખત્યાર કરવામાં આવે તો અખિલાઈના સ્વરૂપ વિશેની એ અટકળો અને એમના આધારે જેમને સમજવાની નેમ હોય એ ઘટકો વચ્ચેનો સંબંધ દુષિત-વર્તુળ બની જતો ખાળી શકાય. અપવાદરૂપ ઘટકોનો મુકાબલો થયા વિના વધુ ને વધુ ઘટકો વિશે ખુલાસો આપી શકે એવી, ફગાવી દેવાની આવશ્યકતા જીજી થયા વિના જેને ઉત્તરોત્તર સંવૃદ્ધ કરી શકાય એવી પરિકલ્પના, સમાવેશ-ક્ષમતાની કસોટી અનુસાર જિંચી માત્રાએ સક્ષમ પુરવાર થાય. અર્થઘટનપ્રક્રિયા દરમ્યાન પ્રેરણાદાયક 'અટકળો' ખપમાં લેવાતી હોય છે એ

હારણસર એ પ્રવૃત્તિને 'અત્યાદિક' લેખી શકાય; પણ અપમાં લેવાતી પરિકલ્પનાઓને સમાનપણે ઊંચ ધરવામાં આવતી ચક્ષુસણી સતત ખમતી પડતી હોય છે એ હારણસર અર્થઘટનપ્રક્રિયા 'તક'નિષ્ઠ' પણ કહે જ.

• ઉપરોક્ત કસોટીના સંદર્ભમાં કેટલાક મહત્વના મુદ્દા લક્ષમાં લેવા આવ-
સ્પક છે. સમાવેશ-ક્ષમતા ન ધરાવતું અર્થઘટન પ્રમાણભૂત ન જ હોઈ શકે;
પણ આનું તારણ એવું ન જ નીકળે કે જિંદગી માત્રાએ સમાવેશ-ક્ષમ અર્થઘટન
જ એક માત્ર 'સાચું' અર્થઘટન છે. કૃતિષાકના ઘટકોનું શબ્દચઃસંવદન જુદી
જુદી રીતે થઈ શકે. વળી, ઘટકોમાં સંશ્લેષ કયાપવાની તરેહો ય એકથી
વધુ હોઈ શકે. બાધી જુદી જુદી પૂર્વધારણાઓ પર આધારિત મર્યાદર
અર્થઘટન પદ્ધતિઓ સમાવેશક્ષમતાની કસોટીને સરખી માત્રાએ સંતોષવામાં
સક્ષમ નીવડી શકે નિરપેક્ષતાવાદી ઈ. ડી. હર્શ અને સાપેક્ષતાવાદી ફ્રેન્સી
ફીશ વગેરે બહુ ઓછી સંમતિઓ પ્રવર્તતી હોવા છતાં બન્ને અંત મુદ્દા વિશે
એકમત છે. 'Validity of Interpretation' (૧૯૭૭)માં હર્શ કહે છે :
'સમાવેશ ક્ષમતાનું ધોરણ ખરેખર તો વિશેષી વાચનતરેહો વચ્ચે સમાધાન
કે પસંદગી સર્જાવત નથી જ નનાવી આપતું. ધોરણમૂલક આદર્શ તરીકે કે
સાચાપણના નિયમ તરીકે એ નિર્માણ જ છે.' હર્શ આ વિધાનમા થોડી
અતિશયોક્તિ કરે છે. સમાવેશ ક્ષમતાની કસોટી વિરોધી અર્થઘટનો તેમ જ
'જડપેસલાક' મતભેદો વચ્ચે પસંદગી કે સમાધાન નથી કરાવી આપતી એ
ખટું; પણ એ હડીકત સ્વીકારવી જ રહી કે તદ્દન વાલિધતા અટક્યોને બાકાત
રાખવામાં એ લાભદાયક પુરવાર થાય જ. Critical Inquiry-૬ (૧૯૭૬)માંના
ફ્રેન્સી ફીશના લેખ 'બહેન રાઈકટ'ને પ્રત્યુત્તરમાં તેઓ એવો હાલો કરે છે કે
'ઠાઈપણ અર્થઘટનલક્ષી માળખું અથવાદરૂપ બાસતી વિચિત્રો વિશે ઠાઈને ઠાઈ
પ્રુદ્ધાસો આપી જ શકે છે. પોતાની અર્થઘટનપ્રકૃતિ વિશે લખનાં તેમ કહે
છે : 'બધારે પણ ઠાઈ વિરુદ્ધ ઉલ્લંઘરણોને અને મુકાબલો થાય કે તરત હું
એને રહસ્યસ્ફોટ કે એવું વિઘટન કરી નાખવાનાં, મારી પૂર્વધારણાઓ સાથે
મુસંગત હોય એવી ઠાઈ રીતે એવું અર્થઘટન કરી આપેલાના ઉપાયો બોળવા
લાગું છું.' અને વિનમ્રભાવે તેઓ ઉમેરે છે, 'હમેશાં હું સક્ષમ નીવડું છું.'
આવું વિધાન આપના ફીશ દ્વિવિત વર્તુળની ખૂણ જ નજીક આવી બંધ છે
એ સ્પષ્ટ છે. પણ, તેમનું વિધાન એવું તારણ આપે જ છે કે સમાવેશ
ક્ષમતાની કસોટી ઠાઈ એક જ નિર્ણાયક અર્થઘટન નિષ્પન્ન ન કરી શકે.

પ્રમાણભૂતતાની બીજી કસોટી આંતરેષકિતતા (intersubjectivity)

છે. ચર્ચા દરમ્યાન સ્પષ્ટ થઈ રહેશે કે આ ઠસોડી સમાવેશ હમતાની પૂરક બની એને વધુ અસરકારક બનાવે, પણ એની પોતાની અસરકારકતા મર્યાદિત છે અથાઉ આપણે જોયું કે સમજના સંદર્ભમાં માન્યતા અંત-વ્યાપ્ત ભૂમિકા ધરાવે છે. અર્થઘટનપ્રક્રિયામાં માન્યતાઓ આવશ્યકપણે વણાયેલી હોવાને પરિણામે કોઈ એક અર્થઘટનકારની વાંચનતરેહને બીજાંઓ સ્વીકૃતિ આપે કે તથ્યપૂર્ણ હોયે તો એ વધુ પ્રમાણભૂત બની રહે. એથી અવળું, બીજાંઓની અસમ્મતિ એવું સૂચવે કે પ્રસ્તુત વાંચનતરેહને સહિયારી સ્વીકૃતિ પ્રાપ્ત ન થતી હોવાથી એ પ્રમાણભૂત ન હોઈ શકે. અમે-રિકન દિલસૂદ સી. એસ. પીઅર્સ 'The Fixation of Belief' (૧૯૩૪) લેખમાં કહે છે : 'આપણે બધાં એકાંતવાસી સંન્યાસીઓ ન બની જઈએ તો આવશ્યકપણે આપણે એકબીજાનાં અભિપ્રાયોને પ્રસાવિત કરવાનાં જ. આથી, સમસ્થા કેવળ માન્યતા નિર્ધારિત કરી આપવાની નહીં પણ સમૂહના સંદર્ભમાં સહિયારી માન્યતા નિર્ધારિત કરી આપવાની છે.' આંતરવૈયક્તિકતાનો ઠસોડીની તથ્યપૂર્ણતાના સંદર્ભમાં આ વિધાન પ્રસ્તુત છે.

અહીં એ લક્ષમાં લેવું આવશ્યક છે કે સહિયારી સમ્મતિની સમજ ધામવાતી સહુથી ઉમદા તરેહ વિશેતી આપણી માન્યતાઓ બીજાંઓ સ્વીકૃત શોખે એ માટે તેઓને આકર્ષવાની, લોભાવવાની, લક્ષ્યાવવાની આવશ્યકતા ઊભી થાય, અને એ આવશ્યકતા પ્રસ્તુત ઠસોડીની કચલેરી બની રહે છે. આંતરવૈયક્તિક પ્રામાણ્ય વાદપટ્ટતા (rhetoric)ના ઉપયોગને અનિવાર્ય બનાવે છે. બીજાંઓને કોઈ એકસ દિશામાં દોરી જવાની ધરખમ ક્રિયા' રૂપી વાદપટ્ટતાને દુરુપયોગ થાય એ જીથી માત્રાએ સંભવિત છે. આથી, કોઈ વાંચનતરેહની માન્યતાપ્રેરકતાને એની પ્રમાણભૂતતાને એક માત્ર પુરાવો ન જ ધરાવી શકાય. વાદપટ્ટતાના વિફળીકરણની સંભાવના પ્રાચીન ઠાળથી ચિંતાને વિષય રહી છે. આ સંદર્ભમાં જર્મન હર્મેન્યુટિક્સ હાન્સ ગેડિસ 'Aesthetic Inquiry and Literary Hermeneutics' (૧૯૫૭)માં વાદ-પટ્ટતાનાં બે પ્રકારો વચ્ચે રસપ્રભેદ કરે છે એ પ્રસ્તુત છે. એક પ્રકારને ગેડિસ બીજાંઓને એવું સ્વીકારવા આકર્ષવાના સચિદ્ર કાળે તરીકે ઓળખાવે છે કે આપણાં કોરણો તેમજ અભિપ્રાયો સ્વીકૃતિદાયક અને માન્યતા પ્રેરક છે તેમ જ એમના સંદર્ભમાં પૂર્વગ્રહમુક્ત વલણ અપનાવવું ઉપકારક નીવડે. બીજા પ્રકારની વાદપટ્ટતામાં આપણો મત બીજાંઓને ગળે ઠાસી દેવા યુક્તિપ્રયુક્તિઓના ઉપયોગથી તેઓની સાથે બૌદ્ધિક ઢગ કરવાના પ્રયાસો હોય ધરવામાં આવે છે. પણ,

સ્પષ્ટ છે વ્યવહારના સ્તરે આ બે પ્રકારે વચ્ચે ભેદ કરી આપવો યોગ્ય સંબંધિત નથી જ હોતો. પશ્ચિમે સક્રિય સમ્રાજિતિ (કે આંતરૈવક્રિયાતા)ને વાંચનતરેફાનો પ્રમાણભૂતતા ચકાસવા અપમાં લેતાં વિદ્યુત વાક્યપટ્ટાના ભયરવાન પરત્વે સાવધ રહેવું આવશ્યક થઈ પડે.

વળી, પોતાની સ્વીકૃત રાખવા બીજાઓને આકર્ષવાની ક્ષમતા ધરાવવાથી જ કોઈ માન્યતા પ્રમાણભૂત બની રહેતી હોય, તે એવું તારણ આવે કે જે અર્થઘટનના સંદર્ભમાં વૈશ્વિક સમ્રાજિતિ પ્રવર્તતી હોય એ અર્થઘટન નિરાકરણ 'સાચું.' આવા જ તર્કને આધારે લીએ સ્પીટ્ઝર 'Linguistics and Literary History' (૧૯૪૮)માં એવું અંતર ૧૯૮ કરે છે કે વિવેચનાત્મક પરમ ક્ષેત્ર સર્વસમ્રાજિતિ (consensus omnium)—એટલે કે, 'કૃતિના અર્થ વિશે બધાં જ ચિંત એકમત હોય એવી પૂર્ણ આંતરૈવક્રિયાતાની સ્થિતિ'—હોવું જોઈએ. દેખીતું છે કે આજે આદર્શ પૂરેપૂરો મૂર્ત ન જ થઈ શકે, કારણ કે સમાધાનની કોઈ જ સંજ્ઞા નથી ધરાવતી વિખવાદી અર્થઘટનપદ્ધતિઓ ધિરમતિ સાધવાનાં પ્રયાસો અવરોધતી જ રહે. સમજ પામવાનો પ્રક્રિયાત્મક નિષ્પત્તિ કઈ પૂર્વધારણાઓથી થતું જોઈએ એ સંદર્ભમાં પ્રવર્તતાં જાણેસાક મતભેદો 'અર્થસમ્રાજિતિ'ના પ્રતિકાર કરે છે.

આંતરૈવક્રિયાતાને કસોટી તરીકે અપમાં લેતાં ઊભી થતી ઉપરિક્ત 'મહા-ગાંધી' કેટલીક ગૂંચવણો પેદા કરે એ ખરું, પણ એથી કસોટીનો સમૂળનો ઉદ્દેશ નથી ઊડી જતો. કોઈ પૂર્વધારણાના સંદર્ભમાં પ્રવર્તતી બહુજનસમ્રાજિતિને કારણે એની તાર્કિકતાનો નિરાકર પુરાવો નથી મળતો; છતાં, બહોળા જનસમુદાયનો માન્યતાને પોતાનો તરફેણમાં આકર્ષવાની કોઈ ગૃહીત-અંતરના ક્ષમતા એ સંપૂર્ણ પ્રમાણભૂત હોય એવી સંજ્ઞાવિતગ જાંચી માત્રાએ સ્થાપી આપે છે. હકીકત છે કે જુદા જુદા ગૃહીત-અંતરમાં આસ્થા ધરાવતા સમૂહો પોતાના જૂથ બહારનાઓને પોતાની માન્યતાઓ સ્વીકૃત રાખવા આકર્ષવાની એટાઓ હાથ ધરતાં હોય છે, અને એવો એટાઓ દ્વારા તેઓ સક્રિય સમ્રાજિતિના જ આધારે પોતાનાં ગૃહીતની શ્રુતવચ્ચ પુરવાર કરવાનાં પ્રયાસો કરતાં હોય છે. વળી, કોઈ એક જૂથ બીજા જૂથને પોતાના સમોવક્રિયા પ્રતિસ્પર્ધી તરીકે માન્ય રાખે ત્યારે એમાં એ પ્રતિસ્પર્ધી જૂથનાં ગૃહીતો જાંચી માત્રાએ માન્યતા પ્રેરક હોવા વિશેની આક્રમક સ્વીકૃતિ રહેવી છે. જેમ કે, ફિનોમાનોટોજીસ્ટ સાથે ગંભીર વિવાદ હાથ ધરવા સંદર્ભનાવાદીઓ ફિનોમિનેલોજીકલ અસ્થિરમતો પૂર્વધારણાઓની માન્યતાપ્રેરકતાને આક્રમક સ્વીકૃતિ આપે છે. આમ પ્રમાણ-ભૂતતાની આ બીજી કસોટી સત્વ વિશે અનન્યતાવાદી એકમતિ નિષ્પન્ન નથી

કરી આપતી; છતાં એ એટલું તો સ્પષ્ટ કરી જ આપે છે કે બહુલતાવાદ સર્વાકારવાને પરિણામે પ્રમાણભૂતતાના બધા જ માપદંડોને સમૂળગો છેદ ન જ ભેડી શકે.

વાંચનતરેહોની પ્રમાણભૂતતા ચકાસવાની ત્રીજી કસોટી એમની અસરકારકતા છે. કોઈ પરિકલ્પના કે પૂર્વધારણા નવી શોધખોળ તેમજ નવાં અર્થઘટનો સતતપણે નિષ્પન્ન કરતા રહેવાની ક્ષમતા ધરાવે છે કે નહીં એ ખોળી કાઢવા આ કસોટી ખૂબમાં લેવાય. એક રીતે લેખતાં આ કસોટી સમાવેશી ક્ષમતાની કસોટીનું જરા જુદું રૂપ જ છે. કોઈ પરિકલ્પનાને અપવાદોનો મુકાબલો વારંવાર કરવો પડતો હોય અને એથી અર્થઘટનપ્રક્રિયા ખોરંભાયા કરતી હોય તો એ પરિકલ્પનાની અસરકારકતા વિશે સંશય કરવો જ પડે, કારણ કે એ અવરોધો સ્પષ્ટ સૂચન આપે છે કે પરિકલ્પનાની સમાવેશ-ક્ષમતા ઓછી છે. જો કે, ખીજી રીતે લેખીએ તો જણાય કે અસરકારકતાની કસોટીમાં એક નવું અને અગત્યનું તથ્ય રહેલું છે. કારણ કે અર્થઘટન-પદ્ધતિઓની સહુથી વધુ મૂળગામી પૂર્વધારણાઓને ય એ લાગુ પાડી શકાય છે. અમેરિકન ચિંતક વિલિયમ જેઈમ્સ 'The will to Believe' (૧૮૯૭)માં વિધાન આપે છે : 'આપણા સંકલ્પબળને આકર્ષવા એટલા જીવંત કોઈ પણ ગૃહીતને માન્ય રાખવાનો આપણને અધિકાર છે; અલગત, આપણા પોતાના હિસાબે અને જોખમે.' સાથે સાથે, જેઈમ્સ ચેતવણી ઉચ્ચારે છે કે આપણી દૃઢ માન્યતાઓમાંથી નિષ્પન્ન થતાં કાર્યો અનિવાર્ય ફલશ્રુતિઓ ધરાવે છે, અને એ ફલશ્રુતિઓ વ્યવહારમાં નિષ્ફળ નીવડી આપણી માન્યતાઓના તથ્ય વિશે સંશય ઊભો કરે એ સંભાવના સ્વોકારવી જ પડે. કોઈ પણ હર્મેન્યુટિક્સની મૂળગામી પૂર્વધારણાઓ વ્યવહારલક્ષી સકાસણીથી પર ન જ હોઈ શકે, એમણે સતતપણે અસરકારક નીવડતાં રહી પોતાની ન્યાયપૂર્ણતાના હવાલાઓ આપતાં રહેવું પડે. કોઈ સહિયારી પૂર્વધારણાઓના આધારે કાયરત બનેલા અર્થઘટનકારો માન્યતાપ્રેરક અને સમાવેશક્ષમ વાંચનતરેહો ઉપલબ્ધ કરાવી આપવામાં વારંવાર નિર્માલ્ય પુરવાર થાય, તો એવા નિષ્કર્ષ પર આવવું પડે કે જીલ્પ કદાચ તેઓના કૌશલમાં નહીં પણ ગૃહીતોમાં રહેલી છે. અર્થઘટનપ્રક્રિયા દરમ્યાન પૂર્વધારણાઓનું માર્ગદર્શન સ્વીકારી આપણે એમને ઠામે લગાડીએ છીએ. પણ, સંભવિત છે કે કૃતિ સાથેનો આપણો મુકાબલો એ ગૃહીતોને પડકારે કે પછી આપણી અપેક્ષાઓને અનુરૂપ ન હોય. આમ, અર્થઘટનપ્રક્રિયા દરમ્યાન આપણી પૂર્વધારણાઓની અસરકારકતા હોડમાં મુકાતી હોય છે.

ધક્ખરૂં આપણી માન્યતાઓને આપણે અક્ષતિ જ નિશ્ચિત કરી નાંખતા હોઈએ છીએ. પણ ઉપરાંત ચર્ચા સ્પષ્ટ કરી આપે છે કે કૃત્તિ-કે વિદ્ય-સાથેના મુકાબલો એ માન્યતાઓને બિનઅસરકારક પુરવાર કરે એ સંભાવના રહે જ છે. એથી, અસરકારકતાની કસોટી અનુસાર, આપણાં જુદીતાને ચિત્ત-અસરકારક પુરવાર કરી શકે એવી વિષયો અને અનુભૂતિઓ પરત્વે મોઠળાશ રાખવી ખૂબ જ અત્યંતી છે. આવી મોઠળાશ રાખ્યા વગર જ માન્યતાઓને ઉતાવળે નિશ્ચિત કરી નાંખવાની વૃત્તિને 'The Fixation to Belief' એપ્રમા સી. એસ. પીઅર્સે જડતાવાદી વલણ તરીકે ઓળખાવે છે. ભવ્ય-અભવ્યે જડતાવાદી વલણ ધરાવી એસવાના સંદર્ભમાં ચેતવણી ઉચ્ચારતાં પીઅર્સે જડતાવાદ ભણી દોરી જતી ત્રણ ઘપસણી વૃત્તિઓ છતી કરી આપે છે. પ્રમાણ-ભૂત વાંચનતરેફો ખોળી કાઢવાની નેમ ધરાવતા અર્થઘટનકારે અસંવધપણે એ વૃત્તિઓને છૂટે દોર આપી બેસવા પરત્વે સાવચેત રહેવું આવશ્યક હોવાથી આર્મસ્ટ્રોન્ગ એ ચેતવણીઓની ઉપયોગિતા સ્વીકારે છે અને એમની વિસ્તૃત ચર્ચા કરતાં કેટલાંક સુધારાવધારોઓ વ સૂચવે છે.

પીઅર્સની પહેલી ચેતવણી તેઓ એને The Method of Tenacity તરીકે ઓળખાવે છે એ વૃત્તિના સંદર્ભમાં છે. આ પદ્ધતિ જ્યાં જ નકારાત્મક પુરાવાઓની ઉપરવટ પોતાની માન્યતાઓને જઘીપણે વળગી રહેવાની 'અવિચળ' અને અરુખલિત આસ્થા'યું સ્વરૂપ ધરાવે છે. આ પદ્ધતિ અપનાવવાનાં Solipsism તેમ જ મુદ્દ પોતે પોતાને સમર્થન આપતા રહેતા દુષિત-વર્તુળમાં સપડાવાયું બેવડું જોખમ રહેલું છે, કારણ કે પોતાની માન્યતાઓના સંદર્ભમાં સામૂહિક વિરોધોની ઉપેક્ષા કરવાની સાથે સાથે આ પદ્ધતિ અપનાવતાર એને ઓટી પુરવાર કરી આપવાની ક્ષમતા ધરાવતા અપવાદોની ય ઉપેક્ષા કરે છે. આર્મસ્ટ્રોન્ગ આ ચેતવણીના સંદર્ભમાં એવું મંતવ્ય રજૂ કરે છે કે આપણી માન્યતાઓને જડતાની એક માત્રાથી વળગી ન રહીએ તો ક્યારેક કોઈ આધારરૂપ પરિકલ્પનાને અન્વાય કરી બેસવાની સંભાવના ઊભી થાય. પ્રત્યેક પરિકલ્પનાને ઓના સંદર્ભમાં ઊભી થતી સમસ્યાઓ ઉકેલવા વધારેાગ્ય અવકાશ આપવો આવશ્યક છે. એવો અવકાશ ન આપીએ તો કલમ આપણે એને અઠાણે ક્યાવી દઈએ એવું જાની શકે. આપણી પરિકલ્પનાઓ તેમ જ પૂર્વ-ધારણાઓને એમની ન્યાયપૂર્ણ અક્ષતિથી ઘાય એ માટે યોગ્ય અને પૂરતી તક મળવી જ નોઈએ, અને એ માટે આવશ્યક છે કે વિરોધી વાંચનતરેફો તેમ જ પ્રતિકૃધી અભિગમો સાથેના મુકાબલા દરમ્યાન આપણે હકામતની એક માત્રા સાથે એમનો જ્યાવ હાથ ધરીએ. આથી, સ્પષ્ટ છે કે અર્થઘટનપ્રક્રિયા

દરમ્યાન વધારે પડતું જાણીપણું તેમ જ ઉતાવળિયો ભૂલસ્વીકાર એ બન્ને વચ્ચે નાજુક સમતોલન બળવડું આવશ્યક થઈ પડે છે.

બીજી ચેતવણી પીઅર્સ The Method of Authorityના સંદર્ભમાં આપે છે. માન્યતા નિર્ધારિત કરવા આ પદ્ધતિમાં સંસ્થાકીય અનુમોદનનો હવાલો સ્વીકારવામાં આવે છે. એટલે કે, કોઈ માન્યતા સાચી/ખોટી હોવાનો નિર્ણય સમૂહનાં આગેવાનો-વડીલો, શાસ્ત્રાચાર્યો, મુખી, સરપંચ જેવાં-તેમ જ સમૂહની પરંપરાઓનાં હવાલાઓને આધારે લેવામાં આવે છે. આ પદ્ધતિનું લગ્નસ્થાન એ છે કે સંસ્થાકીય અનુમોદન પામેલી માન્યતાના સંદર્ભમાં ખુદ સમૂહની બીતર ઉપસ્થિત અસમ્મતિઓનાં તેમ જ વિરોધી સમૂહોની માન્યતાઓની પૂર્વગ્રહમુક્ત ચકાસણી હાથ ધરવામાં નથી આવતી એ કારણસર એક સામૂહિક Solipsism ખડી થઈ રહે છે. આર્મિસ્ટ્રોન્સના મતે પીઅર્સ અધિકારત્વ સ્વીકારવાથી થતા લાભ પરત્વે દુર્લક્ષ કરે છે. અર્થઘટનના ક્ષેત્રમાં પડેલાં બધાં જ સમોવડિયા નથી હોતાં. પોતાનાં અર્થઘટનો પ્રમાણભૂત હોવા વિશેનાં કેટલાકના દાવા વધુ તથ્યપૂર્ણ હોય એ સંભાવના એ કારણસર સ્વીકારી શકાય કે ભૂતકાળમાં તેઓએ આપેલાં અર્થઘટનો જોતી માત્રાએ પ્રમાણભૂત નીવડ્યાં હોય, કે પછી તેઓ કોઈ ખાસ પ્રકારની તાલીમ ધરાવતા હોય. અલબત્ત, સંસ્થાકીય અધિકારત્વ અને તાર્કિકતા વચ્ચે કોઈ આવશ્યક સંબંધ નથી જ હતાં, આર્મિસ્ટ્રોન્ગ આમલ રાખે છે કે સંસ્થાકીય અધિકારત્વથી પીઅર્સ માને છે એવી માત્ર વિપરીત અસરો જ નથી નીપજતી. અધિકારત્વ ક્યારેક આશાસ્પદ નવપ્રસ્થાનોને રૂંધી નાખે એ ખરું. પણ, હાંખા ગાળાની અસરકારકતાને પરિણામે તેમ જ અનુયાયીઓ ભેળા કરવામાં મેળવેલી ખાસ્સી એવી સફળતાને આધારે પોતાની ઉપયોગિતા પુરવાર કરી ચૂકેલી પદ્ધતિઓને ઉતાવળે દૂગાવી દેવાની નવલોહિયાઓની ઉદ્દામ વૃત્તિને સંસ્થાકીય અધિકારત્વમાં રહેલી પરંપરાનિષ્ઠ ઉચિત માત્રાએ પ્રતિકારે છે એ ય સ્વીકારવું પડે. સંક્ષિપ્ત છે કે અધિકારત્વ વણસી જઈને જડતાવાદી આપખુદી બની બંધ; છતાં સતત ક્રાન્તિની પરિસ્થિતિમાં રહેલી અસબકતાને એ ખાળી રાખે છે.

ઉલ્લી ચેતવણી પીઅર્સ The A Priori Methodના સંદર્ભમાં ઉચ્ચારે છે. પોતાની મૂળગમી પૂર્વધારણાઓનો બચાવ આ પદ્ધતિ એવો હવાલો આપીને કરે છે કે એ પૂર્વધારણાઓ ‘તર્કને સ્વીકાર્ય’ છે. આ પદ્ધતિમાં નિર્ણયો લેવા અપનાવવાનો માપદંડ છે : ‘અનુભૂતિ સાથે સમ્મત હોય એને નહીં’ પણ જેને માન્ય રાખવાનું આપણે વધુ ધરાવતા હોઈએ એ સ્વીકારવું.’ આ મંદર્ભમાં

પીઅસ'ના મુખ્ય વાધો એ છે કે આવી માપદંડ અપનાવવાને પરિણામે આપણી માન્યતાઓની અનુસૂતિમુલક ચકાસણી હોય ધરવાની અંજાવના નજીક યથા અને અર્થઘટનકારને કોઈ જ અંકુશ વગર યાદચ્છિક આચરણ કરવાની પરવાનગી મળી રહે. આર્થિકદ્રોન આ વિરોધના સંદર્ભે એવું મતલબ રજૂ કરે છે કે પૂર્વધારણાઓના કોઈ પણ સંપૂર્ણ આપણા હર્મેન્યુટિક પ્રસ્થાનનિર્ણય તરીકેના સ્વીકાર કહેઈક અંશે *apriori* જ હોય છે. કોઈ પણ વિવેચનાત્મક અભિપ્રાય અપનાવવા સરખી માત્રાએ ચકાસણી જમી શકે એવા પ્રતિરૂપધી અભિપ્રાયો માંથી એકનો પસંદગી આવશ્યક હોય છે. શિસ્તબદ્ધ વિચારણા તેમ જ સાંવૈત્તિક અનુસૂતિઓ એવી પસંદગી માટે માર્ગદર્શન નથી પૂરું પાડતી. આ કારણસર કોઈ પણ પદ્ધતિનો પૂર્વધારણા તેમ જ નિબંધિતોએ સતત પોતાની ઉપયોગિતા પુરવાર કરતા રહેવું પડે એ આવશ્યક હોવા છતાં સ્પષ્ટ છે કે કોઈ ચોક્કસ હર્મેન્યુટિક દષ્ટિનિહીની પસંદગી જોડી માત્રાએ ફલગ્ન હોય છે. કરવામા આવેલી પસંદગીથી જુદી જ કોઈ પસંદગી પણ એટલી જ માત્રાએ ન્યાયપૂર્ણ ઠરી શકે.

અલબત્ત, હર્મેન્યુટિક દષ્ટિનિહીની પસંદગીને યાદચ્છિક ઘટાવવાનું સૂચન એવું નથી કે એ પસંદગી મહત્વની નથી. સૂચન એવું છે કે એ પસંદગીને એક પ્રકાર હોવાથી આપણી સમક્ષ જુદા જુદા અન્વયો હમેશાં ઉપસ્થિત હોય છે. એ પસંદગી વિસ્તૃત જ્ઞાનમૂલક તેમ જ તાત્વિક સૂચિતાયો ધરાવતી હોવાથી ખૂબજ મહત્વની હોય એ દેખાતું છે. કોઈ ચોક્કસ હર્મેન્યુટિક દષ્ટિનિહી સ્વીકારતા આપણે એ પસંદગી કરીએ છીએ કે કેવા વિવેચનાત્મક વિશ્લેષ કયા પ્રકારના પદાર્થો અને લક્ષ્યોના સંદર્ભમાં આપણે કેવું આચરણ કરશું. 'The Aims of Interpretation' (૧૯૭૬)માં અનન્યતાવાદી ઈ. ડી. હર્ષે પણ સ્વીકારે છે કે 'અર્થઘટનના કોઈ ચોક્કસ ધોરણનો પસંદગી કૃતિ-પાઠનું સ્વરૂપ આવશ્યક નથી બનાવતી; પણ એક પ્રકારની પસંદગી હોવાને કારણે એનું જ્ઞાન નીતિશાસ્ત્રના ક્ષેત્રમાં રહેલું છે.' સાથે સાથે અહીં એ પણ નોંધવું જોઈએ કે હર્ષે એવું દઢ મતલબ ધરાવે છે કે 'સર્જકના આશયની (મૂળભૂત અર્થનો) ઉપેક્ષા કોઈ ધરખમ મૂલ્યવત્તા ધરાવતી ન હોય, તો અર્થઘટનના ક્ષેત્રમાં પોતાઓએ એવી ઉપેક્ષા ન કરવી જોઈએ.' સર્જકના આશયને અર્થઘટનના ધોરણ તરીકે સ્વીકારવાના હર્ષના આગ્રહને પરિણામે કેટલીક સમસ્યાઓ ખડી માથ. હર્ષના મવના વિરોધે વેચન જૂથ *Critical Understanding* (૧૯૭૮)માં એવી દલીલ રજૂ કરે છે કે 'સર્જકની વિભાવના ખૂબ જ ધૂમળી અને વિવાદાસ્પદ છે; વિવેચનાત્મક મતભેદો વચ્ચે સમાધાન સ્થાપવા

એનો આશય ન હઈ શકાય, કારણ કે એ પોતે જ વિવાદનો વિષય છે. હર્ષ પોતાના મતનો બચાવ કરે છે કે સાહિત્યક્રયાસને પ્રગતિશીલ બનાવી શકે એવો એક માત્ર માપદંડ સર્જકનો આશય છે. પણ, હકીકત સ્વીકારવી જ પડે કે હર્ષને અપેક્ષિત છે એવા ધ્યેયગામી સંશોધનનો ઉપક્રમ કોઈ પણ ગૃહીત-અંતુરની નિષ્પત્તિઓનું સહિયારું અનુસરણ કરતા વિવેચકોને ય દબ્ય કોઈ શકે. સાહિત્યના અર્થઘટનના ક્ષેત્રમાં જુદી જુદી પૂર્વધારણાઓ આવકાશ છે. આથી, એ ક્ષેત્રમાં પ્રગતિશીલપણે ઉકેલવાની સમસ્યાઓની કોઈ સર્વસ્વીકૃત માદો નહીં પણ પ્રતિરૂપધર્મી સંશોધન-ઉપક્રમોની વિવિધતા ઉપસ્થિત હોય એ સાહજિક છે. વળી, અર્થઘટનના એક માત્ર ધોરણ તરીકે સર્જકના આશયનો બચાવ કરતા હર્ષ એ હકીકતને ધણું ઓછું મહત્ત્વ આપવાની ભૂલ કરે છે કે અર્થઘટનના વિરોધી વ્યૂહો વચ્ચે પસંદગી કરવામાં કોઈ ને કોઈ ધરખમ મૂલ્યો હોડમાં મુકાતાં જ હોય છે. સર્જકના આશયની ઉપેક્ષા પણ ધરખમ મૂલ્યવત્તા ધરાવતી હોય એમ બની શકે: 'Image / Music / Text (૧૯૭૭) ના 'The Death of the Author'માં રોલાં બાર્થ, તેમ જ જે. વી. હારરી સંપાદિત 'Textual Strategies (૧૯૭૬)'માં 'what is an Author?' લેખમાં મિશેલ ફૂકો 'સ્વતંત્રતા' (liberty)ની મૂલ્યવત્તાને આધારે 'નિષ્ત્રણકર્તા સર્જક'ની વિભાવનાને પડકારે છે. તેઓ બન્ને એવું મત્ત્વ રજૂ કરે છે કે એ વિભાવના કૃતિપાઠની પોતીકી અર્થબોધમૂલક ક્ષમતાને પાંચળી બનાવી નાંખે છે. અને, સ્વીકારવું જ પડે કે 'સ્વતંત્રતા' ધરખમ નૈતિક મૂલ્ય છે. પરિણામે હર્ષના મતના સંદર્ભે-નૈતિક વિખવાદ ખડો થાય જ.

પણ જો પાયાના સિદ્ધાંતો જડબેસલાખ હર્મેન્યુટિક મતભેદો ધરાવતા હોય ઉપરોક્ત પ્રકારનાં નૈતિક વિખવાદો ઊભા થાય જ. અર્થઘટનકારે પોતાનાં મૂલ્યોની પસંદગી કોઈ 'વાસ્તવિક પરિસ્થિતિ' (is)ના આધારે નહીં પણ 'ધર્મજનીય પરિસ્થિતિ' (Ought)ના આધારે કરતા હોય છે. એટલે કે, સાહિત્ય-કૃતિના તેમ જ માનવીય વિશ્વના સ્થાન (status) વિશેની પોતાની ધારણાઓને અર્થઘટનકાર એ બન્નેના સ્થાન વિશે શું માનવું ધર્મજનીય છે એના આધારે નિર્ધારિત કરતા હોય છે. શું માનવું વધુ ધર્મજનીય છે એ સંદર્ભમાં લેવાયેલાં apriori નૈતિક નિર્ણય કોઈ પણ હર્મેન્યુટિક દૃષ્ટિબિંદુના સ્વીકારના પાયામાં રહેલો હોવાથી પ્રત્યેક હર્મેન્યુટિક દૃષ્ટિબિંદુ apriori અવલંબન ધરાવે છે. જેમ કે, માર્ક્સવાદી અભિગમનો સ્વીકાર એવા apriori નિર્ણય પર આધારિત છે કે માનવી આવશ્યકપણે ઐતિહાસિક કર્તા છે એવું માનવું નૈતિક

જાનવીય છે; જ્યારે સંરચનાવાદના સ્વીકારનો આધાર એવી માન્યતા પર છે. કે માનવી આવશ્યકપણે વૈશ્વિક તત્કૃત્ સ્થાપન માત્ર જ છે એમ સ્વીકારવું નૈતિક સ્તરે વધુ ઇચ્છનીય છે.

વિવેચનપ્રક્રિયાને 'તર્કનિષ્ઠ વ્યાપાર' લેખવા માટે એ કારણ તો છે જ કે આપણે સક્ષમાં સીધેથી પ્રમાણભૂતતાની કસોટીઓ એવું નિયંત્રણ કરતી રહે છે. ખીજું કારણ એ છે કે જુદી જુદી વિવેચનાત્મક પ્રતિબદ્ધતાઓના સંદર્ભમાં જણાવતે તેમ જ ચર્ચા, ચર્ચારણા હાથ ધરવી સંભવિત હોય છે. આપણે અચાલિ એવું કે પ્રત્યેક અર્થઘટનપદ્ધતિ કરાકનું પ્રાકટ્ય બીજા કરાકનું સંગોપન કરી નાંખીને જ આપતી હોય છે. આથી, કોઈ ચોક્કસ હમેંન્યુટિક અભિગમ અપનાવવા ઉપલબ્ધ યર્ષ રહેનારા લોકો તેમ જ વહેરવામાં આવતું ભેખમ એ બન્નેનાં સંદર્ભમાં ચકાસણી અને ચર્ચા સંભવિત હોય એ કેખીતું છે. એવું બની શકે કે કોઈ વિવેચક અંતર્દષ્ટિના કેટલાક પ્રકારોને વધુ લાભદાયક માને અને બીજા કેટલાક વિસ્તારોના સંદર્ભમાં અંધત્વ વહેરી લેવા તૈયાર હોય. અંધત્વ અને અંતર્દષ્ટિ વચ્ચેનું જે પ્રમાણ તે સ્વીકારે એ તેની પોતાની પસંદગી પર આધાર રાખે છે એ ખરું; પણ એ પસંદગી કરતાં તે કોઈક ભતતની તાર્કિક વિચારણા તો હાથ ધરતો જ હોય છે. અભગત, આ સંદર્ભમાં 'બહોન રાઈકટ'ને અત્યુત્તર' લેખમાં રહેલી ક્ષેત્રે આપેલું વિધાન, કે 'એક વ્યક્તિ અનુસારની તાર્કિકતા ખીજી અનુસાર અપસ્તુવતા છે,' કદાચ સાચું નીવડે છતાં, પોતાની પ્રતિબદ્ધતાઓનાં પરિણામો વિશે અર્થઘટનકારે ભહેરમાં હિસાબ આપવો જ પડે; અને બનવાભેગ છે કે કેટલીક હમેંન્યુટિક પસંદગીઓ એવી બહેર ચકાસણી જાંચી માત્રાએ ખમી શકે.

અને છેલ્લે

આરે બાજુએ વાતાવરણ કહોળાયેલું અને કળોળાયેલું ભેવા મળે છે ચિત્ર સંકારણ જેદ અનુભવે છે, કલેશ અનુભવે છે. 'હવે શું' પ્રથમ 'શું' હવેંકશું જ નથી'ની સાશંક અવસ્થાએ પહોંચવા માંડ્યો છે. વરસ વરસને ખાતું આવે છે એ ઊંડા હવે બધી રીતે સાચી પુરવાર થતી આવે છે. કાળના પ્રવાહને તો રોકી ન શકાય એ વાત સાચી પણ આપણી સામે જે છે તે ખરેખર કાળનો પ્રવાહ છે કે ખીજું, કશુંક ? ■ બીજા કરાકની સામે ટકી રહેવા માટે શું

કરવું ? રાજકારણ, અર્થકારણ, ટેકનોલોજી અને સમૃદ્ધ સાધ્યમો-આ બધાનાં ધષ્ટ પરિણામો તો જ્યારે ભોગવવાનાં આવશે ત્યારની વાત ત્યારે. અત્યારે તો એના લયાવહ અનિષ્ટકારી પ્રભાવનો ભોગ સહિત્ય, કળા, તત્ત્વજ્ઞાન બની રહ્યા હોવાનું જણાય છે. અત્યાર સુધી એવી ભોળા શ્રદ્ધા રાખીને બેઠેલા કે એની સામે સંઘર્ષણ જિજ્ઞંસ કરીને ઝૂઝી શકાશે. એકલદોકલ વ્યક્તિ આવાં અનિષ્ટોનો સામનો ન કરી શકે. પણ સદીઓથી કહેવાયેલી-અનુભવાયેલી વાત ફરી સામે આવીને જીલી રહી ગઈ. તમને સાથ આપનાર કોઈ નથી એની વધુ ને વધુ પ્રતીતિ થતી જાય છે. દરેક વ્યક્તિને પેતાનો માતૃ પસંદ કરવાનો અધિકાર છે એ વાત સાચી અને એ રીતે કેટલાક સરખા રીતે વિચારનારાઓએ, ઠાઠાસૂઝ-ફળવેલી સૂઝ ધરાવનારાઓએ એક એવો વર્ગ અપનાવ્યો જેનો કોઈ તાર્કિક ખુલાસો આપી ન શકાય. તે મિત્રોએ લખવાનું માંડી વાળ્યું. અથવા તો તે માંડી વાળવાની સીમાએ જઈ પડેલ્યા છે. એટલે આ અવતારે તો એ ક્ષેત્રિની અહાયર્થ પાળવા કૃતનિશ્ચયો છે અને એ રીતે ખીબ વિલાસી શુભેની સરખા-મણીમાં તો તેમણે પોતાની જાતને જોડે રચાવી આપી છે.

આને પરિણામે સામૂહિક ધોરણે ઉત્પાદન કરનારા કેટલાક સાહિત્યપ્રેમીઓને તો મોઠણું મેદાન મળ્યા ગયું, એમાં જાણી આત્મચરિત્ર, આત્મગૌરવ, આત્મવિશ્વાસ વગેરે તો હકારાત્મક મૂલ્યો છે પણ આ આત્મચરિત્ર સ્વાભાવિક પરિણામ એ આબુ કે મારા સિવાય (થોડા ઉદાર જાતોએ તો મારા મિત્રો સિવાય) કોઈ લખવું નથી, સાડું લખવું નથી એવી માન્યતા ધીમે ધીમે ધર ધરવા માંડી. શક્ય છે કે આપણે જે પ્રકારનું સાહિત્ય લખાએ છીએ તે કિતમ હોઈ શકે -પંજુ એ જ પ્રકારનું સાહિત્ય બીજાઓએ પણ લખવું એવી આદેશાત્મક ભૂમિકા અપનાવવાનો કોઈ અર્થ ખરો ? એટલે પોતાની ટીકા સહેજ પણ થવી ન જોઈએ અને જો થાય તો ટીકા કરનાર સામે એવા સાણસા બીડાવવા કે બીજી વાર ટીકા કરતા વિચાર કરવો પડે. આનું પરિણામ શું આવે ? ટીકા કરવાનું વલણ ઘટવું જાય-બાધે ભારે લખવાનું રાખવું-“જે કૃત ગમે તેના વિશે જ લખવું”-આવા ઉપદેશો પારસવાદોમાં વિરામસમયે આવતા હોય છે. એક જમાનામાં ગુણદર્શી વિવેચનાનો પ્રકાર વિકસ્યો હતો-કેટલા મોટા મોટા ચંડિતોએ એ પ્રકારને ખેડ્યો હતો-આજે એ પ્રકારનો પુનર્જન્મ થયો છે. જે પ્રબળ પોતાની જરા સરખી ટીકા સાંખી નથી શકતી અને નહીર દેખાડવા માટે છે. તે પ્રબળ વાસ્તવમાં તો ભારે માથકાંઠલી પુનઃવાર યાય છે, ક્યારેક પ્રશ્ન યાય કે કેમ આવું બન્યું ? શાકમોહની એવી તે કેવી જવાબ પ્રકટી કે દષ્ટિ જ જોઈ બેઠા !

ટકનોસોજની સિદ્ધિઓના પ્રતાપે આજે એક જગતનામાં જેને દૂરતાઃ
 કહેવાતી હતી તે નિકટતામાં ફેરવાઈ ગઈ, પરિણામે લાખ યથા છે કે ગેરલાભ
 એનો ઉત્તર આપવો જરાક મુશ્કેલ થઈ પડે એમ છે. એક બાજુએ આપણને
 એવા સર્જકો મળ્યા હતા જેઓ નિર્વાન્ત અંતમુખ પ્રકૃતિ ધરાવતા હતાં.
 જગત સાથેના બધા જ સંપર્કો છોડીને, ચાર દીવાસોનો કારાવાસ સ્વીકારીને
 તેઓ શુદ્ધ વડે અનુકરણનાં, સંવેદનાનાં યેન વિસ્તારવા માગતા હતા. ખીણ
 બાજુએ કેટલાક સર્જકો એવા નિર્મુખ હોય છે કે તેમની પાસે જાત સાથે
 સંવાદ કરવાનો સમય જ નથી રહેતો. આના પરિણામે વાદવિષ્ક કે બ્રહ્મચરિત્ર
 રીતે કે વધુ યોગ્ય રીતે પ્રાપ્ત થયેલી કાચી સામગ્રીની સાથે જાડો માધાકૂટમાં
 તેઓ ઉતરતા જ નથી. છેલ્લા દાયકાના જે આશાસ્પદ સર્જકો જણાયા તેમની
 રચનાઓને કેમ કથળતી જોઈએ છીએ? એકાએક શું એમની સર્જકતામાં
 બારે ઓટ આવી ગઈ? - આ પરિસ્થિતિ જો ચાલુ રહે તો કાઈને વહેસે
 મેકે પ્રશ્ન ધરી કે સર્જન ક્યાં વિના ચાલે જ નહીં એવી કશી જરૂરિયાત
 વિના તો આ આજો પ્રપંચ કોણે યથા ન હતો ને? સર્જન સહજ હોવું
 જોઈએ તેને એક અર્થ આ પાલુ છે. ખાધાપીયા વિના જેમ ન ચાલે તેમ
 સર્જન વિના ન ચાલે એવી જરૂરિયાતમાંથી ન પ્રગટેલો શુદ્ધ બહુ જલદી
 જરીપુરાણો બની જાય છે. પણ આ જજ્જરિત ચાલાઓને રૂપાળા, સ્થગિત
 કેમ બતાવવા એને કસજ પરપરાએ તો ધીમ્બો જ હતો, આજે એમાં
 પ્રચારની નંવી પ્રકૃતિપ્રકૃતિઓ જળી છે. (હિંદુસ્તાન પ્રચારાત્મક સાહિત્યમાંથી
 બગેરિકાનાં પ્રચાર માધ્યમોએ બહુબધુ અંકે કહ્યું હતું) પ્રચાર હિંસાને
 જ એક પ્રકાર છે એ વાત જુલવા જેવો નથી.

આ વાતાવરણમાં વિવેચન સાવ અપ્રસ્તુત બની જાય. સર્જકો અચાર-
 નવાર હરિમાદ કરતા હતા કે વિવેચકો લખે છે તો સિદ્ધાંતો વિશે કાં તો
 ભૂતકાળના સર્જકો વિશે, સમકાલીનો વિશે તો લખતા જ નથી. આ હરિમાદ
 સાચી હતી પણ આજેકાલે સમકાલીનો વિશે લખવું કેટલાક પરિણામો
 અસાધ્ય કરી નાખ્યું છે. વિવેચકની હેસિયતથી નહીં પણ એક સામાન્ય
 વાચકનો હેસિયતથી કશેક પ્રતિભાવ આપનારની સુધ્ધા ખગર લઈ નાખવામાં
 આવે છે, અને છતાં અંતે તો વિવેચક નહીં પણ આવા વાચકો જ કૃતિની
 શુલ્લવતાનાં નિષ્ણોષક લાંબાગાળે પુરવાર થવાનાં. કાળવિવેચકની વિલાવના
 સમયના જુદા જુદા અંતરે વાચકોની સંવેદનામાં કસવાઈને રહેનારી કૃતિની
 ચિરંજીવિતામાંથી જ પ્રગટ થઈ હશે ને!



અનુક્રમ

બકરી	મીરાં વૈલ	... ૩
પ્રત્યક્ષ	પ્રાણીયન મહેલ	... ૪
રખોયો	રામચંદ્ર પટેલ	... ૬
ભાસનાં મહાભારત રખોયો : એકાંકી		
નાટ્યસંવિધાનના સંદર્ભમાં	રમેશ ધ. જોશી	... ૧૮
અર્થધટનમાં વાક્યતાવાદ :		
હર્ષેન્દ્રપ્રિયકાંત અભિનય	અરુણ અગાલ	... ૨૮
અને છેલ્લે	શિરીષ પંચાલ	... ૫૪

અંતર

વૃષ્ટિ ૧૩ : અંક ૨ : એપ્રિલ-જૂન ૧૯૯૨

અનુક્રમ

કેટલીક રચનાઓ	માર્ક સ્ટ્રેન્ડ ...	૩
	અનુ. દિલીપ ભટ્ટ	
૧. ઠવિતા ખાવી	...	૪
૨. ઇગ્ન	...	૫
૩. બધી વસ્તુઓને અખંડ ભાળવી રાખતાં	...	૬
૪. બારણું	...	૬
પત્ર (રિચર્ડ હોવર્ડ માટે)	...	૭
૫. લયાવહ કથારત્રયે બની ચૂક્યું છે	...	૮
રાણીબાપ	કિશોર ભટ્ટ ...	૯
નરસિંહતાં પદો	જયંત કાઠારી ...	૩૨

ଐକ୍ୟ

ବର୍ଷ ୧୩ : ଅଂକ ୨ : એપ્રિલ-જૂન ୧୯୯୨

સંપાદક

શિરીષ પંચાલ ન୍ୟୂତ ପାଢ଼୍ୟ ଇତିହାସ

ସ୍ଥିତିର ସଂଶୋଧନ ପ୍ରକାଶନ કેନ୍ଦ୍ର

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

સંસ્થાપક : સુરેશ ભેષી

એવડ ૧૧૧

વર્ષ ૧૮ : અંક ૨ : એપ્રિલ-જૂન ૧૯૯૨

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૩૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-

લવાજમ સરનામાં સ્થળ

રેસિડ શાહ રોડ, ખીરડા ખીરાનગર

એસવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ સુ બર્ઈ-૪૦૦૦૫૪

જ્યોત પારેખ ખાતે, ૪૨૭, ૧૦મી રસ્તા

એમ્બર, સુ બર્ઈ-૪૦૦૦૦૧

અંદ્રિકા ખંચાલ રૂડ, રાજસદામી રોડાખડી,

રેસિડેન્સ એક્સપ્રેસ સામે, જૂના પાટણ રોડ, વઢવાણ-૩૬૦૦૧૫

અમ્પાઈફીકેશન પત્રવ્યવહાર શિરીષ ખંચાલને નામે તથા વ્યવસ્થા અંગેના
પત્રવ્યવહાર અંદ્રિકા ખંચાલને સરનામે કરવો.

મુદ્રણસ્થાન : અંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરજાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૧

ફોન : ૨૦૫૭૮, ૨૪૧૮૮

માર્ક સ્ટ્રેન્ડ

અનુ. દિલીપ ભટ્ટ

કેટલીક રચનાઓ

(માર્ક સ્ટ્રેન્ડની કવિતા સચાવહ અને સ્વપ્નશીલ વૈચિત્ર્યસભર હોય છે. સ્વપ્નની ભેમ તેમની કવિતામાં ધ્રુવશક્તિનો સદંતર અભાવ અને જીવંત પરિસ્થિતિનું નિયમન કરતી આંદીધૂંદીઓની ગેરહાજરી ભેવા મળે છે. સૌથી વિલક્ષણ વિચિત્રતાઓ દૃઢપણે છે અને કવિતાના વક્તાને જરાયે આશ્ચર્ય યત્ન નથી. સ્ટ્રેન્ડની કવિતાનો વક્તા બહુધા સ્વ-વિચોળનની પ્રવિધિ સુધી ખેંચી જતી માનસિક તિરાડ અથવા અસમાધોજનથી પીડાય છે. પોતાના સ્વને તે કોઈ અલણુ વ્યક્તિના પડછાયામાં સૂતેલો અને તે અલણુની સરભરા કરતો નિહાળે છે. તેની કવિતાનો સમજી વક્તા અને તેનો શિશુ સ્વ સહ-અસ્તિત્વ ધરાવે છે; અને કવિ પોતાના અતીતનાં અને વર્તમાનનાં એમ બન્ને સ્વથી પોતાને અળગો કરવાની મથામણ કરે છે. પરાવાસ્તવવાદી ચિત્રો અને કવિતામાં રહેલી અર્થોની રહસ્યમય સંદિગ્ધતાને બદલે સ્ટ્રેન્ડની કવિતામાં અર્થની સ્વચ્છતા, સુસંગતતા અને પ્રથમ દષ્ટિએ સરળતા રહેલી છે. તેની કથનર્થત સુસંગત અને અસંદિગ્ધ હોય છે. જોતાને કદ આપતી પરાવાસ્તવવાદી ખંડિત શબ્દયોજનાની તે ભાત્સની કરતા નથી. પુનર્જન્મની શક્યતા હોવા છતાં તેની કેટલીક કવિતા મૃત્યુડરનાં ભારેખમ દબાણથી બચી શકતી નથી. અને છતાં, કવિ આશા રાખે છે :

“જો માણસને મૃત્યુનો ભય હોય,
તો તેની કવિતા તેને બચાવશે.”

તેની બધી વિચિત્રતા અને વિલસણુતા સાથે, રફેન્ડની કવિતા એવા કાવાવેગે અને માનવીય અનુભૂતિઓને અવજાળ આપે છે જે સુનાતન છે પણ લાગ્યે જ વ્યક્ત થયાં છે. રફેન્ડની કોઈ કવિતા તેના કલ્પનની વિસ્તૃતચળાત સરળતા, અલૌની આભાસી સરળતા, અને વર્ણનની લક્ષ્યરેફ ઓળખ વિના લાગ્યે જ વાંચી શકાય.

એપ્રિલ અગિયાર, ઓગસ્ટીસે. ચોત્રીસનાં રોજ પ્રિન્સ એફર્ડ આઈલેન્ડમાં જન્મેલા મહા રફેન્ડે એન્ટિઓક હોલેજમાંથી બી એ. હ્યુ", થાઈ યુનિવર્સિટીમાંથી બી. એફ. એ. હ્યુ", અને આયોવા યુનિવર્સિટીમાંથી ઓગસ્ટીસે લાયકમાં એમ. એ. હ્યુ" ઓગસ્ટીસે પાંચમી યુનિવર્સિટી એફ જાલિસ હેલ્થની રીસોર્ટી બનેરોનો હોલેજમાં ફલ્ફાઈડ લેક્ચરર તરીકે સેવા કરતાં રફેન્ડે ચાર યુનિવર્સિટીઓમાં શિક્ષણસેવાઓ આપી છે. પોતાના ત્રણ કાવ્યસંગ્રહો સહિત તેમણે સાત અમેરિકન કવિતાનું સંપાદન અને બે રમીનધે લખ્યું છે. એ સિવાય, એમણે યુરોપીય લાખમાં લખાવેલી કેટલાક કવિતાના ત્રણ ગ્રંથમાં અનુવાદ કર્યા છે.)

૧. કવિતા ખાતી

શાહી દહદી ભય છે મારા મોહનાં ખૂણેથી.

મારા જેટલો આનંદ ક્યાંય નથી.

હું કવિતા ખાઈ મહો છું.

લાઈબ્રેરીયન માની શકતી, તે જ કંઈ જોઈ રહી છે.

તેની આંખો ઉઠાસ છે

અને માલી ભય છે તેના ફેસમાં હાથ નાખીને.

કવિતાઓ ખલ્લાસ થઈ ગઈ.

આંખો પ્રકાશ છે.

ભાવતગિયાના હાદરથી ફૂતરા ઉપર આવી રહ્યાં છે.

તેમની આંખોના ડોળા ચઢવણ ફર્યા કરે છે.

તેમના સોનેરી પગે ફૂલડાની જેમ ભડકે સળગે છે.

લિયારી લાઈબ્રેરીયન પગે પગડતી રહે છે.

તેને હ્યુ" સમજાતું નથી.

ત્યારે હું ધૂંટણિયે ઉભાક થઈ તેનો હાથ આડું છું,

તે ચીસ પાડી ભેડે છે.

હવે હું બલ્લાઈ રહેલો મળુસ છું.

હું તેની સામે ધૂરઢિયાં કરું છું ને ભસું છું.
આ પુસ્તકિયા અધારમાં હર્ષવિશયી હું કૃદ્ધા મારું છું.

૨. લગ્ન

વિરુદ્ધ ધ્રુવો તરફથી પવન વાય છે,
ધીમે ધીમે આગળ વધતો.

તેણી વળે છે અગાધ વાયુમંડળમાં.
તે ચાલે છે વાદળોમાં.

તેણી સુસજ્જ થાય છે,
ઝુલ્ફાઓ લહેરાવે છે,
આંખોને ઠીકઠીક કરે છે,
સ્મિત રેલાવે છે.

સૂર્ય તેની દંતાવલિને ગરમાવે છે,
જીભની અણીથી દંતાવલિને ભીનો કરે છે.
તે પોતાનાં સદૃષ્ટ પરથી ધૂળને ખંખેરે છે
અને ટાઈને તંગ કરે છે.

તે સિમરેટ પીવે છે.
હમણું જ તેમનું મિલન થશે.
પવન તેમને વધારે નજદીક લાવે છે.
તેઓ જીંચા કરીને હાથ ફરમાવે છે.
વધારે નજીક, હજી વધારે નજીક,
તેઓ આલિંગે છે.

તેણી પયારી સળવે છે.
તે પોતાનું પેન્ટ ઉતારે છે.
તેઓ લગ્ન કરે છે
અને તેમને એક બાળક છે.
પવન તેમને દૂર ઘસડી જાય છે
અલગ અલગ દિશા તરફ.

પવન બળવાન છે, તે વિચારે છે
તેની દાઈ ત્રાજ કરતાં-કરતાં.

મને આ પવન જમે છે, તેણી કહે છે
ઠપકા પહેરતાં પહેરતાં

પવન ઝડી ઉઠે છે.

પવન તેમના માટે સુવર્ણ છે.

૩. અધી વસ્તુઓને અખંડ ભળવી રાખતાં

કાંઈ વિશાળ મેદાનમાં

હું ખાલીએ છું

મેદાનનો.

આવું જ

બને છે હંમેશા.

હું જ્યાં હોઉં

ત્યાં જ કંઈ ખૂંટતું હોય તે હું હોઉં છું.

જ્યારે હું ચાહું છું

હવાને અળખી ઠડું છું

અને હંમેશા

હવા અંદર પેસી ભય છે

ખાલીપાને ભરવા

જ્યાં મારું શરીર રહ્યું છે.

આપણે બધાંને ઠારણો હોય છે

ફરવા માટે.

હું ફડું છું

બધાં વસ્તુઓને અક્ષત ભળવી રાખવા માટે.

૪. બારણું

ફરીથી બારણું તમારી સામે છે અને ઠારખી ચીસો

શરૂ થાય છે અને તે પાત્ર અવાજ કહે છે અહીં અહીં

આરામની દંતકથા મરી જાય છે અને તેના શરીરને
 પલંગ ધૂળમાં ફરી જાય છે. તમારી બાંખોમાં વાદળો પ્રવેશે છે.
 અત્યારે પાનખર છે. જેટ વિમાનોમાંથી લોકો ફૂદી રહ્યાં છે;
 તેમનાં સગાંવહાલાં હવામાં ઉછળે છે તેમની સાથે જોડાવા માટે.
 કારમી ચીસો છે તે આ માટે છે. કોઈ ઇચ્છુ નથી
 છૂટા પડી જવું, કોઈ ઇચ્છુ નથી પાછળ પડ્યાં રહેવું.
 બારણું તમારી સામે છે અને તમે જોલવા અસમર્થ છો.
 તમારા શ્વાસોચ્છવાસ ધીમા છે અને તમે બારીમાં
 ડોકાવ છો. તમારા ડોકટરે કસાર્ધનું એપ્રન પહેયું છે
 અને એક છરો ઝાલ્યો છે. તમે મંજૂરી આપો છો.
 અને તમે યાદ કરો છો જ્યારે તમે પ્રથમ વાર આવ્યા.
 જેવાં તમે ઘર તરફ દોડ્યાં મેંપલનાં પછોં ચકરાવો લેતાં ખર્ચાં.
 તમે દોડ્યા જેવું તમે હંમેશાં કહ્યું કે તમે દોડશો.
 તમારો હાથ બારણા પર છે. બહીષાથી તમે અંદર આવ્યા.

પત્ર

(રિચર્ડ કોન્સ્ટાંટ માટે)

માણસો ખુલ્લા મેદાનમાં દોડી રહ્યાં છે,
 તેમનાં ખિસ્સામાંથી પેનો પડી જાય છે.
 બહાર ફરવા નોકળેલા લોકો તેને લઈ લેશે.
 પત્રો ફેવી રીતે લખાય એનો આ એક રસ્તો છે.
 ફેવી રીતે વસ્તુઓ પડી જાય છે બીબાની પાસે ।
 મારો સ્વ મારામાં ન રહેતાં, સૂતો છે
 કોઈ અજનબીના પડછાયામાં, હવે કપડાં પહેરાવતો
 એ અજનબીને, અને હવે તેને રસ્તે દોરી જતો.
 તને લખું છું ત્યારે બપોરનો સમય છે.
 કોઈકની જિંદગી મારા હાથોમાં આવી ગઈ છે.
 સૂર્ય સફેદ છે મકાનોને.
 મારી પાસે જે છે તે આ છે. આ બધું હું તને અપું છું. તારો

૫. અચાવહ કચારુંથે જની ચૂકલું ॥

સગાવહાલાં બૂઝી બૂઝી ઉઠેટ આતુરતાયા આસાભયાં તાણી રહ્યાં છે.
તેઓ ભીંજવે છે તેમનાં હોઠોને તેમની જીભ વડે ફું સંવેદી શબ્દો છું
તેઓને મને ઉપર ધકેલતો. ફું બાળકને અંતરાલમાં અંદર ડાલી શબ્દો છું.
તુરેલી શીશીઓના ઢગલા ચર્ચમાં ચળકે છે.

ઢાઈ તારું ખેન્ડ જૂનવાણી ઢગલું ક્યગીત વગાડી રહ્યું છે.
મારી મા સમય સાચવી રહી છે તેના પગ પછડી પછડી.
મારા પિતા એક જીને ચૂમી રહ્યા છે ને ભરી રાખે છે કામ હલાવવાનું
ઢાઈ અન્યને ત્યાં તાડવણે છે.

ટકરીઓ નારંગી લાલ ભડખીલાં ફૂલોનાં ટપકાંયુક્ત છે અને જુબ
મોટાંમરુસ મોભાં નેવાં વાદળાં તેની પાછળ ભમે છે.

“આગળ વધ, છાંદરા,”

હું સાંભળું છું ઢાઈને કહેતાં, “આગળ વધ,”
મને આશ્ચર્ય થયા કરે છે કદાચ વરસાદ પડે તો.

આકાશ ગોરંભાય છે. વીજળીના કડાકા.
“તેના પગે ભાંગી નાંખો,” મારી કાઠાઓમાંની એક ભોલે છે,
“હવે તેને એક ચુંખન આપો.” ફું કરું છું ને મને કહેવામાં આવ્યું છે.
કંઠા વેરાન ઉખ્યકટિળધીય પવનોથી વૃણે વળી ભય છે.

બાળકે ચીખ ના પાડી, પશુ મને યાદ છે તે તિસાસો
જ્યારે ફું અંદર છુરુયો તેના નાજુક ફેફસા માટે ને ખંખેચો તેમને
બહાર વાતાવરણમાં આપીઓ માટે. સગાવહાલાં હૃદયથી ચિંતામાં.
સમજતું તે સમયે મેં છોડી દીધું.

હવે, જ્યારે ફું ફોનને પ્રત્યુત્તર આપું છું, તેના હોઠો
રિસીવરમાં છે; ફું જ્યારે જીંધું છું, તેના વાળ એકઠાં થાય છે
આશિષા ધરના પરિચિત ચહેરાની ફરતે; ફું જ્યાં શોધું છું
ત્યાં મને તેના પગે ભય છે. તે છે ને કંઈ જાણી રહી તમેલું મારી
જિંદગીનું તે.

કિશોર જાદુ

રાણીછાપ

પાટનગરમાં આવીને નવાસવા અમે બેઠે જ્યાં સ્થિર થવામાં ગુંથાયાં. ત્યારે બોઝીલાનો મોરચો તૂટી પડ્યો હતો. લડાઈનો અંત આવ્યા છતાં હજીય હવામાં તેના લણકારા વાગતાં સંભળાયાં. રેડિયો પરથી બનમાલની ખુવારીના આંકડાઓ સવારસાંજ પ્રસારિત થતા રહ્યા. શત્રુસરંજમ, દારૂગોળો ને બારૂદનાં ગંભીર જથ્થાઓ ફગાવી, પીછેહઠ કરી જીવ લઈને ભાગી છૂટેલા સૈનિકોની ટુકડીઓ લાપતા હતી. અફવાઓ સામે ચેતવણીની આંગળી મોં પર મૂકી, ચૂપકીદી સેવવાનો નિર્દેશ કરતી તસવીરોવાળી પત્રિકાઓ ઠેર ઠેર દીવાલો પર ચોંટાડેલી હતી. હસણાં જ અહીં 'પાનખરનું' પગરણ થયું હતું ને હિમાળી હવાને બદલે પહાડો પરથી હવે વેગવાન સુકકા પવનના સૂસવાટો વહ્યેલા હતા. તેમાં હાથમોંની ચામડી ઊઠરાડાતી, વહૂરાતી હોય એવી ચણચણાટી થતી લાગી, ક્યાંક દીવાલો પરથી હિપડી ગયેલાં ફરફરિયાં, અમારા પગમાં લપટાઈને વળા ધોરી માર્ગ પર ખરેલાં પાંદડાઓનાં ઘર ભેગાં ઊડ્યે જતાં હતાં.

આંતરે આંતરે સરકરી ભારવાહનો દોડતાં હોવાથી આજુબાજુનાં મકાનો પર ધૂળોડાટનું ઘટ્ટ આવરણ જામેલું રહેતું. અંદરના ભાગમાં ધસતી રત્નેટીને ખાળવા, બધાં બારીબારણાં, દુકાનોનાં અર્ધાપર્ધા પાટિયાં નિરંતર લીકાયેલાં

૫. બચાવતું ઠપકાપત્રે બની ચૂક્યું છે

સચાવકાલે ઝૂંટી ઝૂંટી ઉત્કટ આતુરતાથી આશાભર્યા તાકી રહ્યાં છે.
તેઓ જાજે છે તેમનાં હોઠોને તેમની છસ વડે કું સંવેદી યકું છું
તેઓને મને ઉપર ધકેલતો. કું જાળકને અંતરાલમાં અંદર આવી રાખું છું.
તૂટેલી શીશીઓના ઢગલા સર્પમાં ચળકે છે.

કોઈ નાનું ખેંડ જૂનવાણી દબલું કુચગીત વગાડી રહ્યું છે.
મારી મા સમય સામયી રહી છે તેના પત્ર પછાડી પછાડી.
મારા પિતા એક જીને ચૂંચી રહ્યા છે ને નારી રાજે ॥ કાચ હલાવવાનું
કોઈ અન્યને ત્યાં તાડરહે છે.

ટકરીયા નારંગી લાલ બહારીલાં ફૂલોનાં ટપકાંપુકત છે અને ભુજ
મોટાંમરુસ મોળાં નેનાં વાદળાં તેની પાછળ ભરે છે.

“આગળ વધ, છોકરા,”

હું સંભળું છું કોઈને કહેતા, “આગળ વધ,”
મને આશ્ચર્ય થયા કરે છે કદાચ વરસાદ પડે તો.

આશાશ ઝારંભાવ છે. વીજળીના કડકા.

“તેના પગે જાંગી નાંખો,” મારી કાકાઓમાંની એક બોલે છે,
“હવે તેને એક ચુંબન આપો.” કું કરું છું ને મને કહેવામાં આવ્યું છે.
કંડા વેરાન ઉખળકટિંગધીય પવનોથી વૂલેા વળા ભય છે

જાળકે ચીખ ના પાડી, પછુ મને માદ છે તે નિઃશ્વાસી
જ્યારે કું અંદર ધુસ્સે તેના નાજુક ફેફસા માટે ને ખંખેર્યા તેમને
બહાર વાતાવરણમાં માખીઓ માટે. સચાવકાલે હર્ષથી ચિલ્લાયાં.
સત્યમ તે સમયે મેં છોડી દીધું.

હવે, જ્યારે કું ફોનને પ્રત્યુત્તર આપું છું, તેના હોઠો
રિસીવરમાં છે; કું જ્યારે બિંદુ છું, તેના વાળ એકદમ યાય છે
એલિસા પરના પરિચિત ચહેરાની ફરતે; કું જ્યાં સોપું છું
ત્યાં મને તેના પગે મળે છે. તે છે ને કંઈ જાણી રહી તમે છું મારી
નિંદગીતું તે.

કિશોર જલ્પ

રાણીછાપ

પાટનખરમાં આવીને નવાસવા અમે ખેડે જલ્પ સ્થિર થવામાં શુધાયાં. ત્યારે બોઝીલાનો મોરચો તૂટી પડ્યો હતો. લડાઈને અંત આવ્યા છતાં હજીય હવામાં તેના ભજુકારા વાગતાં સંભળાયાં. રેડિયો પરથી બનમાલની ખુવારીના આંકડાઓ સવારસાંજ પ્રસારિત થતા રહ્યા. શસ્ત્રસરંજમ, દારૂગોળો ને બારૂદનાં ગંબીર જથ્થાઓ ફગાવી, પીછેહઠ કરી જીવ લઈને ભાગી છૂટેલા સૈનિકોની ટુકડીઓ લાપતા હતી. અફવાઓ સામે ચેતવણીની આંગળી મોં પર મૂકી, ચૂપકીદી સેવવાનો નિર્દેશ કરતી તસવીરોવાળાં પત્રિકાઓ ઠેર ઠેર દીવાલો પર ચોંટાયેલી હતી. હમણાં જ અહીં પાનખરનું પગરણ થયું હતું ને હિમાળી હવાને બદલે પહાડો પરથી હવે વેગવાન સુકા પવનના મૂસવાટાઓ વહુટતા હતા. તેમાં હાથમોંની ચામડી ઉઘરડાતી, વલૂરાતી હોષ એવી ચણચણાટી થતી લાગી. ક્યાંક દીવાલો પરથી ઉખડી ગયેલાં ફરફરિયાં, અમારા પગમાં લપટાઈને વળાં ધોરી માગે પર ખરેલાં પાંદડાઓનાં થર ભેત્રાં ભિડ્યે જતાં હતાં.

આંતરે આંતરે લશ્કરી ભારવાહનો ઘોડતાં હોવાથી આજુબાજુનાં મકાનો પર ધૂળફોટનું ઘટ્ટ આવરણ બનેલું રહેતું. અંદરના ભાગમાં ધસતી રબેટીને આગવા, બધાં બારીબારણાં, દુકાનોનાં અર્ધાપર્ધા પાટિયાં નિરંતર લીડાયેલાં

રખાતાં. તેથી છત્વુંથી છત્વું મેડીઓ ઉજાડ, અવાવર એવો દેખાવ ધરતી. વળ ત્રણચારના સુમારે તો મગજસોનું ચલતવલન સાવ પાંખું પડી જઈને ચોપાસ નિજનતા છવાઈ વળતી. અમારી જેમ આગ્ર દહેલનારાઓ જવલ્લે જ મહાર નીકળતા. કલાકે અમરગળી જાય, નિસ્તેજ બનતી પહાડીઓ પરથી ઊતર આવતી હોય તેની ભણે હહેરાવમાં.

અઠસા આગળ પહેલવહેલા બસમાંથી ઊતરતાં અસંખ્ય મારખાનાંઓ, ધમધમતી મિલોનાં જૂંઝળાંઓ ને ત્રિત્રિકોની ચિહ્નાર જીડ વચ્ચે ફું આવી ઘડોઝો હોઈશ કે પછી સામેની સડકના જિયાણુને વટાવતાં જ વાહનોનાં ધણુ, તેમની દોડધામ ને ઘોંઘાટ અમને ચારેકારથી ઘેરી વળશે એવી જાણ પડેલી. પણ પરત્રીક્ષા જેવું સાધન સુધ્ધાં ઠણકો બુધી ઠપાંપ ફરકતું નહોતું; આખરે બેત્રમિત્રા અમે નાંખીને અમે વચપાળા હકમજલ આદરેલી.

માથે એ મશિનાઈ જાઈ જશવંત અત્યારે મારી પડશે આલેતો, મોટેથી ચામત્રપાટા હાંકતો જતો હતો. બાજુમાં ચોટાભાઈ તેને એકચિત્તે સાંભળતાં મનોમન વિચારોનાં અંકોડાઓ બેસાડતા રહ્યા. તેમને ત્યાં જમારા બેઠને ધામે હતો ને કેટલીક બાબતોથી વઠેકે જવા, ત્યાંની સંકેતરૂપે મારણે અમને તેઓ આમ ખુલ્લાશમાં લઈને નીકળતા.

‘કહે છે, લડાઈ વખતે મોક્ષમ ભિલકુલ અનુકૂળ નહોતી. અંદરથી ઠોઠરી નાંખે એવી ઠંડી. તો બરફનાં વાવાઝોડાં, મહીં જરમાલ જેવું હોય તે લડવાના શાહર આવે.’ હરકરી અથક આગળથી પસાર થતાં તેમણે ટોચે ઠરી શહેર વચ્ચે જંગી વાહનો સહિત ડેરા તંજૂઓનો પડાવ હતો.

‘દુશ્મનોએ જાણે મારો કે એમનાં હાંભ’ મરડી મર્યાં. મુઠોએ વાળી નાહા, જશવંત વડલાવે બેસ્યો. ‘શાજ મર્યામરમ તબેલાં ચોસ્ત મળતાં હોય એ બોણું છે? એય ને મળતું ખાઈપીને પાકા જેમ વઠરવાનું.’

બેચાર તમકા સૈનિકો કમરે હાથ રાખી, પરથી પર ખડા ખડા ફૂલન સિનેમાધર તરફ વિમાસી રહ્યાં હતાં. તેમની સામે તેણે ફાંત કચકચારી ડોળા, તતકાબ્યાં. મનોરંજનના એક માત્ર રક્ષણ આગળ અલચિત્રનાં પોસ્ટર બદલાતાં હતાં. તેનાથી આઠપોઈને અહોતહોથી રખડુઓ એકત્રિત થતાં મર્યાં. બત્તરમાં અડધ નાચાપૂરા ત્રામડીઓ લગેડી મારી, હઠાણું પતાવવાની ઉતાવળમાં હાંફાઈફળ મૂમાઘૂમ કરતાં હતાં. નાનીમોટી હાટડીઓ કચારનીય છીડી મઈ હતી ને તણુમાં ફરિયાણાની દુકાનોનાં પાટિયાં જંધ મવાની તૈયારીમાં અખડતાં હતાં. સપાકમ એક વાર અહીં જબર કાચાતું ત્યારે તો ફેરિયાઓ બેઠે સાવનાવ, રહકો કરે

ધરાકોની ભીડ વચ્ચેથી નીકળવા ધક્કામુક્કી કરવી પડતી. હડસેલાઓ ખાતા હોઈએ ને દારૂપીઠામાંથી નાચવાનની રમઝટ વાગતી સંભળાતી. તાડછા જેવા ભિંચા, બેત્રણ માતેલા સૈનિકો કશુંક ખરીદવાના મિથે બજે કૌતુકપ્રિય બની જઈ-લીડમાં ધૂસતા, અથડાતાં, ભીંસાતાં માર્ગે ઠરી આગળ વધતા. એક બહુ અટ્ટેલી ધૂમટીની માલિકણ બોડે ખિલખિલાટ હસીલળીને હાથમાં કશીક ચીજવસ્તુઓ રમાડતો હોય. ત્યાં ક્યારેક તુચ્છકારમાં કોઈ તેમની અવમાનના કરતું, 'અમાર... અમાર...' ભેગાં અમને પણ તેવાં ઇતરજને બાણીને ચોપડતું. આમ તો મુક્તાચારની આબોહવામાં આ દેખાવડી સીઓ, સહચાર-સમાગમમાં વધુ સ્પૃહણીય, ખડતલ અને પંકાયેલી. એમની તમામ ગતિવિધિઓ થોડા સમય પૂરતી સંકેતોઈ જતી ને બપોરવેળાનું બજર બજે ફરી બગાસાંઓ ખાતું. રોજની એ અત્રિતિકતા હમણાં જ બધે વ્યાપી વળશે. ચોપાસ અન્યતાની આણ વતવાની. ધીમે ધીમે ચોટું મરૂમિ શો દેખાવ ધરવાતું.

'એમ વધેરાઈ જવાતું' કોઈને બહાણું લાગતું નથી હોતું તો !' મોટાભાઈ ગણતરીપૂર્વક બોલ્યા.

'તો પછી લડવૈયા શાના કહેવાય !' જશવંતને ચરાતનને ડાક ચડી આવ્યો.

તેના આવા ઉદ્વેગને જોઈને મોટાભાઈએ મૌન સેવ્યું. કે પછી ફેટલીક બાબતોનો ઘટસ્ફોટ તેમને હજી થયો નહોતો, તેને ગ્રહી લેવાના અજંપામાં ચપટીઓ વગાડતા આગળ થયા. અમે હવે શહેરના ગીચ અકુઓવાળા, કપરા વિસ્તારમાંથી પસાર થતાં ગયાં. હમણાંની અમારી બેત્રણ મુલાકાતોથી લતો પરિચિત હોતો. થણ અંધકારનો અંતરાય, તો વચ્ચે વિવશું તેજનાં આંતરાઓને લીધે ખામઠતા ઉપજતી હતી.

'ચૂપચાપ જતી ભક્તિઓને કોઈ વતાવે નહિ.' મોટાભાઈએ અગાઉની જેમ અહીંની નિર્ભીકતાનો ફરીથી ખ્યાલ આપતાં, એ સ્વગત કશુંક ત્રણગણ્યાં. ત્યાં બોલાશ વહી લાવતી દિશાના બેલઠામાં બેઠે લળી જઈ, બતીના ફિક્કા અજવાળામાં છતાં થયા.

બહાક આંગણાની પાળીએ નવાણુના પથરા પર હું સુમસુમ બેઠો. બન્નેની નશાભરી એલફેલ વાતો અને તેમનાથી અતડો પાડી દેતી. બેથું તો અંદર, ફેલફેટાક જુવાન છોઠરી બાંકડા આગળના ટેબલ પર ધોળા બાટલી સાથે પવાલાં મૂકી ગઈ. ત્યારબાદ જાણિયામાં સેકેલા માંસનો છૂંદો ધર્યો. સ્ફુર્તિ અને તરવરાટ બતાવતી એ આરસાળ આગળ ઝૂલતી રહી.

અવકાશમાંથી અંધારું ગળીગળીને જાણે નીચે છીંતરતું હતું. તેમાં દૂરની પહાડીઓ વધુ ઘેરી, ગાઢ જંગલોને કાળા અંધારામાં અજણાતી હતી. ધીરેઘીરે સમસ્ત સહેરનો ખૂણ ખાખોચિયાઓમાં ફેરવાતો, નીચાણમાં ઉભરાઈ જઈ પહેલાં હતો. જોડાણમાં એકઠાણિયાની ગતી તળે, ડુક્કરોનાં અડક મઝાં, હારખંધ ટીંચામેલાં હતાં. તે જાડમાંની, ઠહોવામેલા માર્ગસંલેખોને જાણતી ધૂણીની તીવ્ર ધૂંવાંટી, દારૂ ગાળતી જાડોઓની ધ્રાણને ચોવરફ ફેલાવતી હતી. ઠટામેલા પતરાંવાળા જારીઓ વિહોણી જીંચી દીવાલો, તેમના ખીચોખીચ વિસ્તાર ને ખાળની ખૂ, સર્વેકાંઈ મૂંઝવણમણુ ઉપજાવતાં હતાં.

‘સરસરામાં તેમને કોઈ ટપે નહિ. અજબ. જાઈઓ પરાક્રમી પણ ખરી.’ મોટાભાઈ પ્રશ્ન સા કરવામાં પડ્યા. તેમનો અવાજ થોથવાતો, રહીરહીને ઘસડાતો હતો.

જન્મે હવે ઉપરતળી ઝીંકતા રહ્યા. તેમની ઝીંકીઝીંકી વાતચીત કચીક નિરપેક્ષ બૂલતી આજુબાજુ ચૂંચવાતી હતી. વળી બે સર્ગાતર પાટાઓ પર ચઢીને જાણે ટ્રેનની જેમ સડસડટ ટોકતી હતી. અચાનક સામસામે અણકાઈને તૂટી પડતી, પર્ચાવસાન પામતી હતી. એમ થોડી પળે એમની વચ્ચે વળ ચૂપકોટી જળવાઈ. કચીક અચકુટ રૂસરૂસાર વારંવાર હવામાં જૂદજૂદ જેમ તરતો, ફટી જતો, વળી સહેરાતો હોય એમ થયું. અંદરના ભાગમાં ઘરકુટુંબીઓ આપોઆપ વહેંચાઈ જઈ, કાપરત કે પછી સાવ નિર્વિધત બનેલાં હતાં. આસ્તે આસ્તે એક જાણુ ઘેનમાં બરકતોં ફૂલ યતાં ચર્ચાં.

‘તેને ચિત્તભમ થયો છે. દુનિયાને પેલે છેડેથી જઈ’ લગી તેને પૂતનાર કોણુ હતું કહેશે ખરા ?’ આખરે જણાવત કરાંજ્યો.

સાંભળીને પેલી છોકરી બારણાખમાં સ્તબ્ધ બની જઈ, તેની ખમીરવંતી આકૃતિને એકમીટે નીરખતી રહી. દુરત અંદરથી કોઈકે જાણાઈપૂર્વક ડોલકું કરી લીધું. જેઠને અંધિરવા, રમુજમાં આવીને છોકરી, ખાલી પ્યાલામાં નમણારામેર દારૂ રેડવા લાગી. ત્યારે જોજોના માર્ગધને વચ્ચેથી ટ્રેન, અધરંધાર ગતિએ અચાત પ્રાંતો સર કરતી હતી. વિચ્છેદાઈને પાછળ સરકતું અતીતમાં ધરનાતું અતન્ન વિશ્વ, કાળામાં અજબવા ચહેરાઓનો ચિહ્નાર મિરહા, વતાખંડીઓને ચીરતી-ચરવતી તીણી સિલોટીઓ, ફેરફારડી લેતી સરહડી દિશાઓ, ત્રાટકવા કરતાં ધાડુપાડુઓનાં ટોળાં, લજ અને પોલીસજળનો જાળો. કપાંક જોડાણમાં હજીય અચિત્ત પેડાંઓનાં ધણુધણાટાઓ અને સંભળાતા હતા.

‘શું કહ્યું ?’ મોટાભાઈને પીધેલ હાલતમાં જહેરાશ આવી હોય એમ

તેમણે મોટેથી પૂછ્યું.

જશવંત કદાચ નશાતૂર બનીને બકતો તો નહોતો, એવી શંકા તેમને થઈ હશે, મેં અટકળ કરી. એ વેળા તેમના પડછાયાઓ બાંકડા પરથી સરીને, ઉંઘરા ઓળંગી જઈ, નવાણુના પથરાને બાંધે હલબલાવતા લાગ્યા. પછી ખીજ જ. કાણે મને ભાન થયું કે એ તો લાંબા સમય સુધી આમ ઉચકક બેસવાને લીધે, પગે ખાલી ચઢી આવી હતી. વળી લોહિયળ હવાની બદળ. તેમાં તમ્બર ખાઈ, પડું પડું કરતો કું એકાએક નાળામાં ગળડીશ એમ થયું.

‘તેની માલમત્તા સંભાળીને વગે રાખવા સિવાય મારો કશો સ્વાર્થ નહોતો.’ જશવંત જીવંત પૂર્વક ઠસાવવા મથ્યો. બાણે ટેબલ સામે આ ઘોલકામાં જ એ માલસામાન તેણે જતનપૂર્વક હાથવગે રાખ્યો હોય એવા હાવભાવ સાથે તેને વણસાંભળ્યું કરી, મોટાભાઈએ ઉપલા ગળવામાંથી રૂપિયો કાઢ્યો ને છોકરીની હથેળીમાં સિક્કતથી થમાવી દીધો. આનાકાનીમાં પડ્યા વિના તેણે કમખામાં ઝટ એ સેરવી લીધો. ત્યારે જ મને ખ્યાલ થયો કે મોટાભાઈ શા સારુ તેનાં મોંકર વખાણુ કરતા હતા.

છેલ્લા ધૂંટ ગટગટાવી, બેઠે સપાટાળંધ બહાર નીકળ્યાં. મને છેક જ વીસરી ગયા હોય એમ તેઓ અંધાધૂંધ આગળ વધ્યાં. મોટાભાઈ હવે આ કપરા લત્તામાં બેતમા, ભડ અને પ્રમલ્લ દેખાતા હતા. અડધે રસ્તે, કમ્પસ્ટાનના સ્તંભ નજદીક પહોંચતાં. તેઓ ગૌરવવંતા અવાજે ગળ્યાં. અહીં વીર ચોદાઓ સૂતેલાં છે. આ કંઈ માઈકાંગલાઓની ભૂમિ ઘોડી જ છે.

આખું શહેર, ખીજ વિશ્વયુદ્ધ વેળા વિશાળ કમ્પસ્ટાનમાં ફોડરાયેલું હતું. તેના ઘેર વિધાને હળવો કરવા, કમ્પસ્ટાનની પંક્તિઓ ફરતે હરિયાળાની બજાર ઉગાડેલી હતી. કમ્પસ્ટાનમાંથી જ ફૂટેલાં અસંખ્ય હાથ જેવાં ફૂલછોડનો બગીચો મધ્યમથી રહ્યો હતો. મોખરે રોયેલા સ્તંભ પર, બતોના અજવાળામાં શિલાલેખ ઝખૂક્યા કરતો હતો. ‘તમારી આવતીકાલ સારુ અમારી આજનું’ અમે સમર્પણ કર્યું છે.’ ફૂલોની શૈયાઓ વચ્ચે કમ્પસ્ટાનની ચિરકાળ શાંતિમાં કથુંક સ્ફુરણ હતું, આછો સ્પંદ હતો.

‘મને મોતનો ખરેખરો સાક્ષાત્કાર હજી સુધી થયો નથી.’ મારા ચિત્તમાં જોડેલા પડછાઓ બાણે બેઠે જાણુ સાંભળી ગયા હોય એમ તેઓ ખડખડાટ હસ્યા. ચઢેલા નશાને લીધે જેલમાં આવીને તેમણે ખાલી ખાલી, બેરશરથી હસહસાટ કર્યો.

સવારમાં બ્રહ્મવંત મોટાભાઈએ તેમનો નિર્ધાર સંભળાવ્યો. ‘જશવંતનો

એળ ખવરાવવો અથરો છે. મિલ કારખાનાંઓ, મોટી પેઢીઓ જેવું છે નહિ. બાપી રફાં ખાતાંઓ, બ્યાં જેવવા જેટલી જગવાઓનીય અહત. પણ તેને પૂરવાની વાત રહેલી જ નથી. અહીં જરા ખાવા કરતાં, આપણે ત્યાં લૂપ્ત-પાપ્ત મળે એ બહેતર. આજઘણમાં ડા-વોઈ દોડવાની છે તે વેલી તકે બસની ટિકિટ કપાવી લેવી સારી. નહિતર રોજ ભીડી, ટલ્વાઓ મારવા છતાંય પાખ-વાડિયા સૂધી પત્તો ખાવો મુશ્કેલ. તેમનો અગાઉનો દુરંધર ચહેરો ચિંતાઓની કરચલીઓ પાડવો હતો. અંદર ઉતાવેલા બોજને કારણે કે પછી લાગણીને વાગેલી ખાંચ-અતર્કત લાગમાં પડેલા કાલિલ ઉઠને લીધે, તેઓ સંગોપાંગ લેવાઈ ગમેલા દેખાયા.

તેમના પત્નીએ ઠરસામાં, ડોક પર ભડી ગડીઓ ઉપસી આવે એમ, હડપમીને નીચે નમાવી. તેઓ એકએક ઉઘાસીત બની બેઠા. આવા મામલામાં તેમને કશી પણ નિરુણત, લાગણું વળગણું નહોતું એમ બતાવવા સારી સામું મોઢમમાં હરવા.

‘હાલે, તમારી જેવી મરણ. એમાં મારે કશું માહું લગાડવાનું હોય નહિ.’ જરાક આપધાતમાંથી કળ વળતાં, જરાવંત તડકડ ડમલો ચડાવી બગર તરફ રવાનો થયો. તેના અવાજમાંની ખેલદિલી, ચહેરા પરની લોહપને વિજેરી નાંખતી લાગી.

‘માલમિલકતની તેણે છોડાંતરી કરી છે. ખુદના ઘરમાં ઘૂસાડવા પાછળ, મહું હડપ કરી જવાનો તેની મદદાનત.’ મોટાભાઈ બજૂરવા.

તેમનાં પત્નીની મુખમુદા પર હજીય મમાંણુ હાલ્ય અજળંધ દી‘મપેહું’ હતું. મોટાભાઈના અફર નિર્લેખ પર, એમ બે‘મોવનોદ કરવા કે પછી તેમણું કશું ચલણ નહોતું, તેઓ નિરુપાય હતા; એવી છાપ ઉપભવવા, તે હું નહીં કરવામાં પડ્યો.

‘તેના જેવા ધૂતારા લૂંટારાઓ ખંચેરી ખાખ. પછી ખાલી થઈ જઈને હવે હવવાનાં કાકાઓ મારે. તેનાં કૂદુંબીઓને, વંચવેલાને આખા પરગણામાં ડાણ એળખણું નથી ? કૂદનોતિઓથી સોને ફેલી ખાવામાં ઉસ્તાદ.’ મોટાભાઈ ઉગાટ ઠાલવતા રહ્યા.

‘ધરસામાન ને કંમતી ચીજવસ્તુઓ, મહું લાડાના વાહનમાં ભરી આપણે ત્યાં પહોંચાડવા તેને રોકેલો. પણ કહે છે બારણે તાળા સારંજ સાળી, વાહને રસ્તો બદલી કાઢેલો.’ મને ખુદને પોઠળ લાગતી ધ્વીલ, તેમનો આચળ મેં રજૂ કરી.

‘આમેય બધાં કરવાબંધો આપમેલે લોડાઈ જ ચૂક્યાં છ ને ?’ ચાવીઓ

ખીળ'ને સોંપીને અંદર પૂરાયા છે, તે હવે કાઢે રસ્તા.' તેમણે આમ ગોળગોળ ચાળખાઓ વીંઝ્યાં.

જશવંતના કુટુંબ સાથે અમારો નિકટનો સંબંધ, મયાસરો. અમે બેઠે એક જ હેડીના. જ્યારે ઝોરમાન વડીલને નિરંતર અમે ટાળતા, હવેખતા. અવહારો દાખવવામાં વર્ષોથી તેમનાં અવગ્રા કરતાં આવ્યાં. એવા આડકતરા નિર્દેશો કરીને તેમણે તેમની બળતરા પ્રગટાવી. આખરે જ્યેષ્ઠ ને, કર્તાહર્તાએ જ હાથ સાધી અમને ભારે થાપ આપી. તેનું ભાન કરાવતાં, જશવંતે તરફીબ સડાવી, કાનૂની કાચગિયાં—દસ્તાવેજો તફાવી લીધાં. તેના એ ઠગારા કૃત્ય પર પર ફરી આક્રોશ ઠાલવ્યો.

અતીતનાં બધાં હેવાલાસી સંબંધો એક ઝટકે કાપી નાંખો, તેમણે કઠોર આદેશ આપ્યો. જ્યેષ્ઠ તો તેઓ હાંફ ને યાકથી નિર્બળ બની જઈ, તેમના ભારેબમ શરીરને લોચવાણું રાખીને પડખાંબેર સૂતા હતા. થોડી ક્ષણો બાદ, વિક્ષોભમાંથી બહાર આવતાં મને ખ્યાલ થયો. તેમણે ઝાઈના અપહરણનો, કશાક અપદલામાં ભારી સંડોવણીથી થયેલી ખુવારીનો સંકેત કર્યો હતો.

મને જશવંત પર ચીઠ ભરાઈ આવી. એમ કે કદાચ તેણે મોટાભાઈની પ્રુશાન્ત કરવા કાનફિસિયાં કર્યાં હશે.

‘કામ પર જવાનું નથી ! તે આ બધું પારાયણ મંડિયું છે. ખોટી માથાકૂટ છોડો.’ તેમનાં પત્નીએ ભાવશુષ્ક ચહેરે તેમને મનાઈ ફરમાવી.

બપોર નમત્યાં, જશવંત હાથમાં ટિકિટ ફરફરાવતો આવી પહોંચ્યો. એ સાથે ઝટપટ બિજોપેટી ખભે ચઢાવી, તેણે ઘરને સલામ ભરી. ‘આવજો, હેમ-ખેમના સમાચાર લખતા રહેજો.’ તેના અવાજના કરકાટથી મને અંદર ચટપટી થઈ આવી. મોટાભાઈનાં પત્નીએ ઝોટલી પર ખડાખડા, તેમના હજપુષ્ટ ગળાનાં ઠરચણીઓ કુધી ફેલાય એમ સ્મિત વેચું.

રસ્તા પર અમે બન્ને હળવી તંત્રિલી વચ્ચે મૂંગા મૂંગા આગળ વધ્યાં. હડફેરે ચાલતા જશવંતનો પડખુંદ દેહ, તેની કદાવર લાંબી ગરદન, પગની પીંડીઓ પર બાણે લોખંડી ચાપડાઓ લીંડ્યાં હોય એવી માંસપેશીઓ ને બળવાન બાવડાંઓ નોઈ ઝાઈ દેવની બગલ લેવા કરતો, તો વળી તેનાં જંગી પગલાંઓમાં હું પગલાં મીલાવવા કરતો હોઉં એમ થયું. તેના ગભરુ ચહેરા પરથી એ સાવ અણુધ, બાધક જેવો લાગતો. પણ તેના કાવાદાવાઓને મારફાડથી વસ્તીઓમાં તેની હાઠ વાગતી હતી. નામચીન ભરાડીથી પંકાયેલો. ઉંમેશા અચરજમાં હોય એમ વાતચીત કરવાની તેની દબજગ સામેથી ખીળ'ઓને પણ

એ રીતે વિરમશ્યાં મૂકા દેવાની તેની વાડ્યાતૂરી બોધકશાઓ ને ઉખાણાં
માંડીને, સીને આંજી નાંખવામાં કુશળ.

‘હૈ, દહાંતમાં આવે છે ને કે...’ શ્વ કરી, હમણાં જ એ તેની અનુભવ
મંજુષા બોદશે. આ વિષય પરિસ્થિતિને અનુરૂપ કચોકે દુમકો, આખ્યાનવૃત્તાં
નેતુ ઉપભાષી, તેનું તારણ ટાંકશે; ‘તમારે જે કંઈ પેઢવાતું આવે એ માં
ઉપર પણ આપોઆપ સ્વચરણ’ ભવ, એટલે તો મેં’ ભતેષોતે કરીને તડીયા
રૂપીકારી લીધી. ફેક મઈ...!’

‘તમે કશુંક બળડયા ? મગજ ઠેકાણે રાખીને વરતવું.’ જશવંતે મને
ટાંક્યો.

‘હું’ એમ કહેતો’વા. પેલા કામગિયાં બધાં સાચવીને રાખતો. ક્યાં
ગેરવસ્તે ધામ નહિ.’ મારી ચિંતા મેં દર્શાવી.

‘તે બાળ્યતરમાં તમારે નચિંત રહેવું. લેહાના ઇસ્કોતરામાં રાખીને જમીનમાં
ભાંડારી દીધાં છે. આવાં કરતૂતો પર માટી વાળવી મુતાસિબ. મારા સિવાય
ખીજ કોઈને તેનો કહી વતો જ પડવાનો નથી.’ દંઠ બવાને એ બોલ્યો.

બસને ઉપડવાને હજી વાર હોવાથી અમે હોટલમાં બેઠાં. ઉતાડુઓ છાંબી
મુસાફરી અગાઉ સુમસુસ ચા નાસ્તો લેવામાં પડ્યાં હતાં. જજ્જરિત બીંતોની
અડોઅડ, જરીપુરાણા ટેમલપુરશીઓ વચ્ચે નોકર લવરવધર આવળવ કરતો
હતો ને માખીઓનાં જૂથ, ધૂળનાં થર પર સરકતાં, ઉડાઉક કરી, ટેમલની
મહિનતામાં ઝળકાળાઈને અધ્ધર બણબણતાં હતાં. જશવંત ચૂપકાઈને નજી
મગળાવતો, વાગોળતો રહ્યો.

અમારા બન્નેની આસપાસ સ્વજનો મૂચલાં એમ ટળવળતાં હતાં. મારી
આંખોમાં જળજળ હીર અમકળું હતું ને જશવંતનાં વડીલોનાં હોઠ પર છવત-
દાનતો મુદ્રા, આજી કફડાટમાં ફેરવાઈને, વાચા પામતી લાગી. મારી પહેલાં જ,
બસમાં ચઢી મથેલો એ અત્યારે ખરેખર ગળિયો – ઘરોપૂરો લાગતો હતો. એક
એક કંઈક શેઠમાં, તો સ્તુત્યભાવે મનોમન તેને કું નવાજતો રહ્યો. એજનો
માઈલ અળગો થઈ જઈ, ટાળાંને વિદાયનો હાથ ફરકાવતાં બેસું તો મારીના
ધૂંધળા હાથમાંથી જશવંતની આકૃતિ અલપસ્પર્શ રેખાઈ. આગળ પાછળ
કેન્વાઈની સુરક્ષા વચ્ચે દોડતી બસ પહોંચના વળાંકમાં ધસમસતી, ધૂળનાં ગોઠ
ગ્રાટ પાછળ અદ્રશ્ય થતી ગઈ.

મેટાભાઈએ તેમના કથા છૂપા દંશને બોલવવા, આવો પ્રત્યાધાત પાડ્યો
હશે. એ તરંગનો દડો ચિતમાં સામસામે અફળતાં, જશવંતના છેલ્લાછેલ્લા

અવાજનો પડથો ઊઠ્યો. 'હૈ, વિરલ કામ કરેલાં કહી મિથ્યાં જતાં નથી.'

વસાહતમાં પાછા ફરતાં તો અંધારાનું ચોત બિતરી આવ્યું. હસકરી બરાડાની કતાર આગળ સૈનિકો હોલબુટને પાલીસ રગડતા, લી સભેર ચમકાવવામાં રત હતાં. નીચાણનાં જર્જર ખોરડાં, તેમનાં રફી-ભાંગીતૂટી દીવાલો તે ખખળી પહેલાં પાંખમાંવાળી પડાબોને લાધે લાંબા તળેલાઓ જેવા દેખાવ ધરતાં હતાં. ઠેરઠેર બાકરામાંથી ફાનસનાં ટૂંકાં અબવાળાં, બહાર બળાંઝાંખરાંચો જેમ પથરાયેલાં હતાં. ધરંચી વસ્તી, બખોલોમાં ભરાઈ ગઈ હતી. તેમને વટાળી જતાં, અંધારું વધું ધાકું અને અડાબીડ બનતું ચાલ્યું. દુરથી ક્ય-ક્યમિયા તેજનો અણસાર, ફિક્કો હતીરો જતો થયો. ઉપર કાળા અવકાશમાં કૂંચ જેવા રાખોડિયા રંગનું, રેષારેષાઓવાળું ઝાપડું દેખાયું. આ સ્થળે પહેલી જ વાર આવતો હોઈ એમ હવાના હડદોલામાં ઉખાટની વાસ વહી આવતી વરતાઈ.

ઓસરીની થાંભલી ફેંફાસતો, કશીક નક્કરતાને પકડી પાડું ત્યાં અંધારિયા પહાડની રાંચ ઉપર ચક્રમક ઝરી. તણખાંઓ વેરાતાની સાથે બંધુકો ધણધણી. ચોડાંક ફણો, કાળમીઠ પહાડોઓ ગર્જતી રહી.

'ભોંચ ભેગા ચીપકા ભયો. નહિતર આકફેટી જાળીઓથી ક્યાંક ચાળણી થઈ જશે.' મોટાભાઈએ અંદરથી હોમરો નાંખ્યો.

મને કશી સજખૂણ પડે એ પહેલાં, વળી બંધુકોનો લગાતાર તાશેરો ઊડતો સંભળાયો. ખીજી દિશાઓમાંથી નાળચાંચોએ એક સામગ્રે અગ્નિવર્ધાને મારો ચલાવ્યો. ખડકોમાં તેના પડલાઓ પરસ્પર અથડાઈ, ધડીભર ફેલાઈને શમતાં ગયાં. ચોપાસ હવે કારમો સન્નાટો વ્યાપી વળ્યો. આમ થોડાંક સમય પસાર થતાં, ફરી ત્રુટક ત્રુટક ધડકાઓ વનાખંડી ગબવતા, ક્યાંક અંતરાલમાં ફૂબી ગયાં. ચોમેર નિઃસ્તબ્ધતા સ્થપાઈ. મોડે બરાંકમાં સળવળાટ, ગલ્ગણાટ શરૂ થયાં.

'આ બધું શાનું રમખાણ છે?' છો પરથી બેઠા થઈ જતાં, મેં પૂછ્યું.

મોટાભાઈએ હોઠ પર આંગળી મૂકી, મને આસ્તે બોલવા સિસકારો કર્યો. તેમનાં પત્ની બાળકો પથારીમાં ઝાટમોટ થઈ, તેમની બેડ પડએ લયલીત દશામાં વળગી રહ્યાં હતાં.

'ભૂગર્ભવાસીઓ. સ્વતંત્રતા બેઈએ છે.' તેઓ દબે અવાજે બોલ્યા. ને

'પણ એ તો વર્ષો પહેલાં મળી ચૂકી છે.' હું સહસા મોટેથી બોલ્યો. ^{હટ} ^{કરતા}

ઊઠ્યો.

'પૂરતી નથી.' તેમણે ટૂંકમાં પતાવ્યું.

હોય એમ ભોંય પર હાથનો ચપાટો લગાવતાં હતાં. પછી લાંબાંડિયે પડી, ધિન્ધામસ્તી કરતાં ધૂણુ મચાવતાં રહ્યાં.

ખીન્ન દિવસે ઓફિસેથી વજૂહતાં જ તેમનો મનભજ, રંગદંત્ર મદલાઈ ગયાં. ખાડાટેકરાઓ વટાવતાં, તેમના ભારખંચ શરીરને ઉઘામીને ચાલવાની જહેમત પડતી હોય કે પછી એકાએક અંગેઅંગમાં ગડાંઓ નીકળ્યાં હોય તેના જાણે તાડાને લીધે, જાને હાથને ડાણીએથી પાળી, કાખલીઓએ લીંચ રાખીને દપતા દેખાયાં. પછી નદોર ઉપર પગ ઠેરવતા હોય એમ સમતુલ્ય ભળવતા તેઓ સાવચેતીપૂર્વક આગળ વધ્યા. આથમતા સૂરના ફાડયાને, પહાડ ગળી લેવાની તૈયારીમાં હોતાં ને ઝોછવાતી ધૂંધળાશને ઝોઢી લેવાથી તેમનો આત્મિક દુરથી હલે ફેંછાળા ભાસી.

પરસાળમાં પહોંચતાની સાથે, આ વેળા વિષયાંતર કરી લોઘરા અવાજે તેમણે ઘાટો પાડ્યો. 'ભાપુ એભાદાર વ્યક્તિ હતા, આખા પરગણામાં તેમને માનમરતબે ભારે. જોકે શિદિયુસ્ત હતા. પ્રજાવીઓ, રીતરિવાજોના હાથ, ધારાધારણના ધડલેલા જેવા કુટુંબની બધે સાખ હતી. વાહ વાહ પ્રતિષ્ઠા. દાદાઓએ મોટા વરાઓ કર્યાં હતાં. ખરેખર, એઓ મજાનાપાત્ર હરેલા.' અધર-પાસે ભોલતાં, કમકાસે કરી કથી માનહાનિ થઈ હોય એમ કાંઠમાં તેમણે ડાકું ધુણાવ્યું.

સાબળીને કું અવાજ બની સજ્જત પડે રહી ગયો. વધેથી તેમનો જાને વચ્ચે અંટસ, ખટરાગ જાહુ પીકરતાં રહેલા.

'આપણને અક્લસમંદ બનાવવા તેમણે તનતોડ ઉધમાઓ કરેલાં આ પિતૃકણ કદી વિસરાવું ના જોઈએ.' તેમણે પ્રશસ્તિ-વચન ચાલુ રાખ્યાં. 'આ શિદિસિદિ બધી તેમને આભારી છે. જોકે આપણે સૌ એવકાં તેા ધનવત, માલેતુભાર નહોતાં.'

કું બહુતો હતો, તેઓ ઠીક ઠીક શીમંતાર્ધમાં રાસતા હતા ને સર્વ અર્થસમૃદ્ધિ તેમણે રાતદિવસ શ્રમ કુશળતાથી હાસલ કરેલી. સ્વૈચ્છાનિત હતી. તેઓ અમરિક બહીના ગોરા ઉપરી અમલદારનો જોડકમીના અંગરૂપ મનાતા. તેઓનો વારસાગત હડપ, ટુકેમિનજ તેમના પર ક્યારેક સવર થઈ જતા, તેનાથી કું સવકે બની જાયો. બાપુ વિશે વ્યક્ત કરેલાં અહોભાવનો લાગણી મને એટલી પ્રતીતિ કર લાગતી નહોતી.

'આ મોટો તો ખોટો નીકળ્યો.'

ખિન્ન અવાજ બહુ મુઠાઓ પાડતાં

૧ પર ખુદનો

વાર વાજતો

આજતે ધૂમધામ કરી પરચાવ્યો. બન આખી ગાડીમાં બેસાડીને પરમુલકમાં લીધી. વરઘોડાની બગીચા, બેંડવાળ ને જોડલાઇટો કરી ઉત્સાહવ્યો. માથે મોટાં રણુ ને છોકરીઓનાં કરિયાવરો ચૂકવવાનાં. આ ખોળિયું ઘસાતું ચાલ્યું ને મોટો ખોટો સિક્કો બેવો નીકળ્યો, રાણીજાપ.' તેઓ નિરંતર આમ બળાપો કાઢતાં રહેલાં.

‘પાપુ બાપુ, એ તો ચોખ્ખીચણુક ચાંદીનો હોય છે. તેને નરદમ જુદો કેમ કરી કહેવાય?’ સામેયો હું પૂછતો.

‘હૈ, તને એ નહિ સમજાય. હજી તારે લાંબી દડમજલ કાપવાની છે.’ ઉત્તર વાળી મારી સામું મીટ માંડતા તેઓ ગૂમસૂમ બની જતા.

બાપુએ ધરધરણું કરવાથી, મોટાભાઈએ તેમની પોતાની નિભરતા પૂરતો ધરમેળાપ રાખી, બંને પરિસ્થિતિના અપનાવી લીધેલી. વળી તેમનાં રંબડને હર કે ત્યાં ડોસો ક્યારે વેળાકેળાએ આવીને તકાલે માંડશે. કરબની ભરપાઈ કરાવવા, બારણાં ખટખટાવતાં બધાં સુખચેત હરી લેશે. ત્યાં બીતરના કોઈ હવડ કૂવામાં ભાગેકુવૃત્તિ અંધારિયો દર કરી બેઠેલી. મોઢો મળતાં જ ભયે-ભાદયે નળકાંઠો કે પછી વસૂડી ગયેલી કોઈ ભોમમાંથી પરભાયાં તેઓ નાકા ને જોજને માઈલ ખૂંદી વળ્યા. વડીલપણના અહમ્ભાવને-ધુરંધર બાપુને પડછાયો ખમ્માસ જેમ નડતો રહેલો.

ગૃહિણી મોટાભાઈની સરભરા શરૂ કરે તે પહેલાં ઘાઘી લોથપોથ તેઓ પથારીમાં લેટયા ને આશાકે બરડો અઢેલી નાનીમોટી કામિયાબીને જડખાંચો. હલાવી, તેની બંને રસચર્બણું કરતા રહ્યા. તેમના સંબોધનના પ્રભાવકમળ તળે અભિભૂત થઈ, હું હજીય એમ જહસડ ખડો હતો.

બાપુ પથારીમાં અરણ્યાસન્ન, ચત્તાપાટ પડેલા અર્ધતંદ્રામાં હતા. દરતે કુટુંબકળીલો, સર્ગાંડાલાંઓ હકડેહકડ, બંને દીવાલ તાણી ચમદૂતને શોકવા ખોભાઈ ઊભેલાં. વારેલીએ ઘરેડિયો ઊઠતો ને તેમની છાતી હિચાકા લેતી. ગળામાં શેષ વધવાથી તરબોટો ઉપરતળે ધસ્યા કરતો હતો. જીવ ધાંટીમાં આવતાં કળપતો હતો. તેમને વીંટળાઈ વળેલા ભત્રીબંધો, ક્યારેક ઉધાડમીંચ ચતી આંખોમાં ટળવળિયાં મારતા. તેઓ સાંભળે એમ એક જણુ જોરશોરથી બરડો પાડતો હતો. ‘મોટાભા, બોલશે ખરા કે બાપદાદાએ ચર્યો ધરમાં કઈ જગ્યાએ દાટ્યાં છે? તમે તો ખોદ્યા નહિ ને આખો જન્મારો તમને પજવ્યા. તે હવે અમને પણ વીતાડશે....!’

‘એમને હવા તો આવવા દો.’ ધચૂમલે વળેલાઓમાંથી કોઈકે સોને

આધ્યાપાત્ર કરવા, વીંછણાની જેમ હાથ વીંછ્યાં.

તેમનાં શાસાશાસની ધમણ, નાડીઓમાં ધક્કામુક્કો કરતી હતી. ઝાણુ આવતાં, તેમણે કચ્છાં ખાધાં ને ચોડીવાર બાદ ફરી કળ વળતાં, હોઠ ફફડાવ્યાં. કુટુંબીએ મોટેથી ધાંટો તાણ્યો. ‘સાંભળો છો ખરા, મોટાભાઈ ?’

‘પ્રાણ કંઈ આવીને ચટક્યાં છે. નીકળતાં નથી’ નિઠરતું સંબંધી અટપટ પંખો નાખવામાં પરોવાયું.

‘મોટો અંતઘડીએય ધરાર ના આવ્યો. સમાચાર તો આગમચથી મોકલવાતા.’ બાજુમાં ઊભેલાએ કળગાટ કર્યો.

‘કાંધ દેનારાઓ અમે મોજૂદ છીએ ને !’ ધિરાઈએ બોલી ઊઠ્યા.

‘પણ આ ચરિત્રાં ચળીતરેતું’ દેકાણે પાડતા બચ્ચો...’ રહીરહીને કુટુંબી જૂમાડા પાડતો રહ્યો.

જેયું તો બાપુનાં ચિત્તચરએ કથારનાંય કર્ણક જોડા અંતઃસ્પર્શમાં ધરનાઈ ચૂકેલાં હતાં. આંખો મીંચાઈ જતાં, ચોરડામાં ચોપો હલકી ગયો હતો. મા હજીય તેમના અંતિમ શ્વાસ અવિરત સાંભળતી હોય એમ અંતરેતર મીલાવવા મથતી, યજ્ઞમનસ્કે બની ગઈ. અચાનક તેમની આંખોનાં અધારમાં આકાઓમાં ઝળઝળિયાં ઉભરાયાં.

‘મારી ખાતર બાપુએ માથે દેવું’ ચલ્લવેલું. તે તો મેં રીતસર વસુલ કયું...’ જીંઘમાંથી ચોંકીને બની પડ્યા હોય એમ મોટાભાઈએ માથું ઉછાળ્યું. ‘ખડું કે નહિ...?’

પૂછતાં, તેમણે મારી સાથું એક વેધક દષ્ટિપાત ફેરવ્યો. ધરનો સાંચો વારસદાર, કર્તાહતા કું હોઈ તેમ મારી પાસે બચ્ચો કળ્લણ કરાવવા. ‘પણ એ તો એક બહાનું હતું’. અને અંકેડવા સાડુ, ઘણભવી મહેલી બનાવટ, તેમની પાસે દોલતનો દલ્લો ખૂટે એવો નહોતો. અરેખર, તેઓ એટલી બધી કુદ પ્રમુતિનાય નહોતા. તેમની મતિ સૌએ મળાને લાભાવી કાઢેલી. નહિતર તેમની આયુદ્ધેરી અકાળે તૂટવાની નહોતી. આપણી વચ્ચે હજીય તેઓ સાબનરવા, હરતાફરતા હોત. તેમને ખુદને ચોણી જ છેડાચાંડ વાળવાની હતી તે તેઓ દેશાણી ભેડેને વિવાહ ભંજ કરવા બાંધ... !’

અધવચ્ચે જ તેમણે અટકો આપતાં, કું સડક વર્ષ બર્ષ ફાલુભર સમસમી રહ્યો.

‘જે હાથ ભેડીને બેસી રહેનાર શીલવંતીઓનાં જાંઠાએ ત્યાં.’ તેમનાં પત્નીએ છેવટે ભીતરનો લાવ પ્રગટ કર્યો. ટેબલ પર ચાનાસ્તો ઝોડવતાં, તેમની ચિણુક પર ચોળચોળ હાસ્યનો બાલે ઝલચોટો જૂમતો દેખાયો.

‘એ તખ્તે, તમે પોતે એવી અવળચડાઈ કરી હોત તો શું મોટાભાઈ સાંખી લેત ખરા !’ છલ ઉપર આવેલું વેણુ તુર્ત મેં અંદર ધકેલ્યું.

‘પણ નિજનાં કરતૂંકે તેનાથીય ચડિયાતાં કયાં નથી ! ત્યાં જઈને મેં બતેપોતે જ બંધી તપાસ ચલાવેલી.’ મોટાભાઈનો ઝોક દેખીતો હતો. જોઈ તેઓ આવી બાળતમાં બાંધછોડ કરનારા નહોતા. તંગાવસ્થામાં બહાર જઈને, હું પગનાં આંગળાનાં પેદાઓમાં ભરાયેલી મટાડી સાફ કરવામાં પડ્યો. વાડામાં ગોડકામ પતારી લીધું હતું ને આગોતરા વરસાદનું આપટું થતાંવેંત, ઇંપતીએ મકાઈનું વાવેતર ઝટ નાખી દેવા ધાયું હતું. હજી તો મોસમનું આગમન થયું પણ નહોતું. તે પહેલાં, તાબા લુછાઓ મેળવી સેકીને તેઓ અત્યારથી જ સિંજત માણી રહ્યા હતા. તેમની દાઢમાં સ્વાદિષ્ટતાનો એવો ચરકો હતો. નાના સરખા વિલાસ-એનને સુલભ કરવાની આવડત પણ.

‘જે જે તો ખરા, આ વેળા વાડામાં ફાલ સળલક ઉતરવાનો.’ તેમનાં પત્નીએ મને હાત્રત થઈને કોકડું વળેલો જોઈ, વાતચીતનો મુદ્દો પલટાવી લીધો. ‘કલુસલામાં સોનાનાં દાણાં બાઝવાનાં. ચાસ એવા તો જાંડા લીધાં છે. પ્રશંસાલાલે તેમને ચીપીચીપીને બોલતાં જોઈ મને એકાએક ખ્યાલ થયો. તેમના મોંની અંદર જીડાણુમાં, ફૂટતી વથે સોનાની રેખ જેવી ટપકા જડાવેલી હતી. તેના લીધે કદીક તેમનું સ્મિત અનોખી રીતે ઝબકતું, બલે સંમોહન પાથરતું હતું. તેને શરવવા મથતો, સિખાલીઓનાં લંચરો સોંસરવો હું ઉડમૂડ ધારી માર્ગ પર નીકળ્યો. સાંજનું ઝઝકલું, કાળીભુરી પહાડીઓ ઉપર ખીળચટી પામરી બનીને જીડયે જતું હતું. બનર તરફ રાજીતો સૂતકાર, હવે ધૂળખાઉં મકાનોનાં ઓળાઓની ઓથમાં ચોતરફ વ્યાપતો, પ્રગાઠતા ધરતો ભાસ્કો. પાંકુવર્ષી આભા, આકાશમાં વીલાઈ જતાં, દીવાતાલું ચવામાં હતું. અછીંથી પેલો રૂલકટાક છોઠરીવાળું દારૂનું ઘોલકું, ગીચ મેડીઓનાં સ્તર આડે કળાતું નહોતું. વળી કાફરોનો વિસ્તાર, તો અબરયા ભાગ પર સરકતા કળણને કોધે એકલપડે આથકતું હિતાવહ નહોતું. આવા વિચારબળોએ વટાવતો, એદલામાં લટાર મારતો રહ્યો.

ચિદાકાશમાં જે સ્ત્રીચહેરાઓ ઘડીકે તમતમતા, ધૂમતા દેખાયા. એક દૂરગામી રહીને જ અદમ્ય આકર્ષણ મૂકી જઈ, આડફેટી ગતિ કરનારો સ્વતાં-પુંજ. બચારે ખીજો, અન્યથી સતત ચરાવતિંત ચતા પ્રભામંડળ જેવો. બન્ને એકમેકમાં ભળી જઈ, મારા સમસ્ત અસ્તિત્વ પર છવરાઈ વળેલાં. એ જે સ્ત્રીઓ-સંધિવચના સંવેગોની બલે ઝંઝાઓ જેમ વીંઝાતી; તૂટતી, નિરંતર

અદૃષ્ટે મારા ઇવિતનો, મારી સર્વનિવિધિઓનો દોરીસંગર કરતો હતો. તેને વશવતી, હું આમતેમ ઠેલાતો, હડસેલાતો જતો હતો. આમ મોડે, રહેઠાણ પર પહોંચ્યો, ત્યારે સૌ વાળુવાણી પરવારી, જીધમાં ઢબૂરાઈ ચર્ચા હતા. ચોપાસ અરપર અંધકાર ને નિઃસ્તબ્ધતા છતાંયેલાં હતા.

પાછળના અંધખૂલા ગારણમાંથી નેચું તો મોટાભાઈ વાડામાં ઘોરતો વાડ હમેશ્વર, પાવડાથી ખોદામ કરવામાં પ્રવૃત્ત હતા. ઘોડેકે દૂર, તેમનાં પત્ની માળેલા જોળાવાળું કાનસ હાથમાં જીયું મગી ખડાં હતાં. તેમને સહેશે, અભરખને લેપ હમોડેલો હોય એમ ચકચકતો ને મોના ઉપલા લાગ પર ભૂરી રવાડીઓ, સુવર્ણરશ્મ જેમ ચળકતી. મોટાભાઈનો વિશાળ પડછાપો વાડાના સમમ વિસ્તારને આવરીને, કપારેક અધૂકડો તો વળી ટંદાર બનતો, એમ જીઆનીયા આસ પર એકધારું અમૂમલો દેખાયો. કોઈ લરખોદિયા સૂખને જતન પૂર્વક દાટવાની કે પછી દરિયાને ખોદી મઢવાની પેરવીમાં હોય એવી છાપ પડતી હતી. ભારેખમ સારીરની રચૂળતાને લોધે, આંતરે આંતરે તેઓ હાંક ખાતાં, કપાળ પરના પ્રસેદકલને લૂંછતા હતા. ગારસાખ આગળ વચોટ ઊંકરો જાણે અંધકારથી હૂંકેપાતો, બન્ને હાથમાં દાઢીને ટેકવીને ઇલાકક ખેટેલો હતો. નજર સામે લાજવાતા દરબને જહુ કુવડલસાવે તો કંઈક અપેક્ષાવશ, સાવ શુષ્કશુષ્ક રહીને, એ દમરદમર નિકાળ્યા કરતે હતા. બતાવતી ચૂંછોનાં તાંતણાંઓ હજીય તેજો લગડતા, વળગાડી રાખ્યાં હતાં. ને તેની કાષ્ટવત આકૃતિ, જરૂર આદિમાનવતા આવસા જેવી લાગતી હતી. ઓચિંતા મારા અધમ આવવાથી, તેની તસ્લીનતામાં કશી ખલેલ નેહું વરતાણું નહિ. ત્યાં રેહાંઓની ઢચી રહેલી તળેથી મોટાભાઈએ નાના કદના બે દેગડાઓ મદતારવેલ, આજે ચમકારો થયો. દુરંત તેમણે એટલી જ સિફતથી ચૂંછોને ખાડામાં ધરખાવી, ઉપગ્રથી માટીને ઢગ વાળ્યો. ગાજુમાં ઊંકરો હજીય અવાચક હતા ને કંપતો, તેમનાં એ શુભકાર્ષને આટાપી લઈ, ગારણા તરફ ધધી આવે તે પહેલાં અને બન્ને, કોરડ ના અંધારામાં એક પોત મઈ ચર્ચા.

સવારમાં ઊડતાંની સાથે મોટાભાઈ અનુપૂર્વકે માથું કુણાવી, જૂદામાં ખાજેલાં ધૂળને ખંજિરવા મચ્યા. આંખોની પાંપણો ને લમ્બરો હજીય રળેટાયેલાં હતાં. રાતભર જાણે વનમાં આયડીને કેવાંક ઘોરતા પડેલા હોય એમ. સત્વરે નાવજિયામાં ઘૂસી, નાડી પરવારીને તેઓ સાબલ થયા. તાઢીલના ગોમતર, તેમના સાહેબના જંગલે રવાના થતાં, મને પણ સંગ્રામ લોધો. રસ્તે સમમ વતાવરણનો તાગ આવતાં, દૃષ્ટિ સામે ધીટ તળનીને અધ્ધર મનુષ્યાકારે

‘વારંવાર ધૂમાળી. ૧૭૪૨’મત, તે આપચારિક પાસાંઓની પૂર્વભૂમિકા બાંધી. અંતર ઉપર ભાર મૂકી, મને ચીમકી આપતાં, ફરીફરી તેના મહિમા રટતા રહ્યા.

મેંડે દરવાજામાં પ્રવેશતાં, ‘પોચાના પગથિયાં પર વામણ કંઠના, પશુ ઝોરાઓ જેવા વાનવાળા સાહેબને, અમને આવકારવા દીધ્યા. પ્રભાવશાળી વિશાળ કપાળ પર અસાધારણ મેધાનો આડી રેખાઓ અંકાયેલી. આંખોમાં વિલક્ષણ ચમક. સહેજ દૂરથી તેમનો પ્રગલ્ભ ચહેરો માઓત્સેની હૂબહૂ છાપ પ્રાપ્તો હતો. મને જોઈને, એક જ દૃષ્ટિપાતમાં મારી ઊંચાઈને કપાસ ડાંદી સેતાં, તેમણે ભારોભાર આશ્ચર્યને ટીખળમાં ફેરવી નાખ્યું. તેમનું માથું મારી છાતી સમાણું પહોંચતું હતું, અંદાજ લગાવું ત્યાં તેઓ શિશુસહજ નિર્બળ હસી પડ્યા.

‘મધુ’ હળવી રગમાં લેવું.’ મારાથી તેઓ સ્વર્ગીતે બંધે કે માહિતગાર હોય એમ તેમણે સમભાવ દર્શાવ્યો. ‘ખૂનથી હાથ ખરડાયા નથી તો !’

તેમના રણકદાર કૈવલ અવાજને લીધે વાતાવરણ પ્રસન્નતાથી ખીલી ઊઠ્યું. ખુરશીઓ તરફ આંગળી ચીંધી, ટાઈ-ગ્રાંડની ટાપટીપ કરતા તેઓ દિવાનખંડમાં વળ્યા. તેમની ધોળી માંસલ ચરદન પર તાબ્બ જ એકસરખા કાતરેલા વાળને આકર્ષક રીતે હોમેલા હતાં ને ઉમઠા પેન્ટના તસતસાટથી, ફૂલાઓના આકારો સુદૃઢપણે બહાર ઉપસતા હતા. તેમની નજદીકથી માર્ગ કરતો નોકર, ફળફળાદિની તાસક દિપોય પર મૂકી ગયો. નીચે વરંડાની છા પાલીસથી ધસીધસીને ફિરસી, ચક્રચક્રી બનાવેલી હતી. દીવાલો ઉપર હરણનાં મસ્તક-શિંગો, દાસ તલવાર, રંગબેરંગી ક્રમતાંવળા લાલાઓ ને શિરતાજનાં શણગારો ટાંગેલાં હતાં. બ્યારે દિવાનખંડમાં કાચનાં વિશાળ બૂમરો, વિવિધ-રંગી હાંડાઓનો આક્રમણ હતો. અંદરની દીવાલો પર જીંચે, ફેમમદી આલેશાન કલાકૃતિઓમાં સ્નાનવિભોર, અર્ધનગ્ન રૂપસુંદરીઓનાં રંગરોમાનો તો નીચે લીલીભૂરી અંબના ભાતીગળ સોફાઓની ભવ્યતા, ધનિકશાહી અસખાબ વગેરે ખેસમાર શોભા. ખંડની વચ્ચેવચ્ચી સાહેબ, હાથમાં વિલાપતી સ્ટેચ્યુના બમસહિત બહાર નીકળ્યા. ત્યારે મુખ્ય દ્વારની બાજુના ખૂણામાં, ખડકાળ જગ્યા જેવા રચેલા આલાસ વચ્ચે, મસાલાના દળદળાથી મઠારેલા પક્ષીને હું એકાટસે જોતો રહ્યો.

‘ખાઓ...’ સાહેબે ચસચસાટ ઘૂંટડાઓ ભરીને-સિત્કારો કર્યો.

તેમના એવા આશ્ચર્યથી આદરની જ રાહ જોતા મેંટાભાઈ સળવળ્યા. આટલો વખત, તેઓ સંકેદાઈને બંધે અવશ્યપણે એસવાતા, તદ્દન નિષ્ક્રિય

બની બેઠા હતા.

‘સંભોગોવશાત્ એટલું જ બાકી રહ્યું છે, સાહેબ.’ મોટાભાઈ હવે સ્ફૂર્તિભેર, સાહેબના મુદ્દાનો તર્ક બોલતા બોલ્યા.

‘એ દુર્ગોવાન નામનું અદ્ભુત સૌંદર્ય ધરાવતું અહીંનું પંખી છે. આમતેમ જાઉં, તમને લાગ્યે જ લેવા મળશે.’ સાહેબે બીજું કશું વણ સાંભળ્યું કરી, મારી જિજ્ઞાસુદષ્ટિને પારખી લીધી. તેમના અમચમતા પણ લઘુ આગરના જુટ, ટચકડાં ડગલાં ભરી એટલામાં આધાપાછા ચતાં, તખ્તાની છા પર ખટાકા મારતા હતા. અણચિંત્વના જ તેઓ બલે રાતાવધાની બની જઈ, મેં પર માંભીયે ધરી લીધું.

‘આવતીવેળા વચમાં અઠ્ઠામાઠ બોલ્યું ?’ હું ઝાંઝ બલચળ પ્રાણી હોઉં એમ તેઓ રસપૂર્વક, પ્રશ્નચંનજરે અને ટીકાટીકાને નીરખતા રહ્યા.

‘અચાઉ ત્યાં પર્ચેટને ગયેલો. નેહરુ મ્યુઝિયમની મુલાકાત લીધેલી.’ બાજુનાં ભોજનખંડમાં એ રાજ્યની વિરાટ જિંદગી છપી રેખાને, તેવા ઉલ્લેખ કરવા હું પ્રેમગેા હોઈશ, મેં વિચાર્યું.

‘ત્યાંની મહાવિદ્યાલયમાં તારવદશીન સાથે મેં લગ્નાધિ મેળવેલી.’ તેમણે ઓરવબેર હાથ લંગાવી ઉતારનો દિશા ચોંધી. કાચમઢ્યા વરંડાની પારદર્શકતાની પેસેપાર, ફરના પહોડોની હારમાળા પર એ મહાનગરીને તરફળ વસાવી દીધી હોય એમ. તેમના હાથની અઠ્ઠાઈમાં સત્તાવાહી છાક હતો. ને જોરાવર મરદને ઝટકો આપી, ઠરસાભેર ડગ ભરતાં, તેઓ ઝાંઝ નાનકડા સામ્રાજ્યના બલબેલા સામંત જેવા ભાસ્યા. તેમની પ્રતિભા તથે અંબઈને, મોટાભાઈ અચાઉ નિખમલ ધમા હોવાનું અને સમભયુ. તેમની ઉચ્ચ ઉપલબ્ધિઓથી અને વિહિત કરવાને પાત્ર ગવયો કે પછી મારી કરી અહરવાઝાંડાઓની અલક તેમના ચિત્તમાં ડીકાઈ હતી, એવા આતમીય ખ્યાલથી હું પુલકિત થઈ બેઠ્યો.

બહાર મધુમાલતીની ફાલેલી લતા પગથી જળલખ ફૂલખૂમખાં લળી રહ્યાં હતાં ને ત્યાં ઉડાઉક કરતા ધોળા ફૂદાંઓની જેમ તેમની બે બાળકોએ તરલ-મતિએ ખેલકૂદ કરતી નોકળી. તેમના અમણલલ પાછળ મારી નજર ફાળુબર ભમતી, અહીંતહીં ભટકતી રહી.

‘વિકાસ સર્વોચ્ચ થયો જરૂરી છે. પણ શરૂઆત કરો જરા અમળા ટપકાથી. ખેવનાઓ તો હોય મોટીમોટી બાય લીડવળી. એકસામંદું આશરો આંખવાની. એમ કરવા જતાં, પછડારા આઈને ભોંચભેચ થવાના. એટલે આ નકર ધરખાંચણથી જ ‘જરણુ મડિા.’ કહેતાં તેમણે નાટકીયરૂબે, બંધાનો

નિર્દેશ કરવા, એક હાથને પેલા પક્ષી તરફ ફેરવ્યો. બાદમાં, સતત બની જઈ અંધર થાસે નહિરાને ગટગટાવી ગયા. ને તુરંત કંઈક સ્મરણ થતાંવેંત, મોટાભાઈને પડખે બેઠો, તેમની બેડે ઉપ મસલત ચલાવવામાં રોકાયા. તેઓ વિકાસ કમિશનરના પદ પર રહીને, ભૂગર્ભવાસીઓ સાથે વાટાઘાટો યોજતા હતા. સ્વતંત્રતાના ગૂંચવાયેલા કાયદાનો ઉકેલ હાથવગો કરવા, તેમણે ખીકું ઝડપું હતું.

ફળની ફાડ હું મોંમાં રસબસ ગોઠવું, ત્યાં જ બેઠિજીવું તેમના તત્કાળ નિર્ણય પર હસ્તક્ષેપ કરી છૂટા પડ્યાં. સાહેબ શિસ્તબદ્ધ પણ મગફરીમાં ચોર્યાંનાં પગથિયાં ઠકાઠક ઊતરી ગયા. તેમની વાચા સદંતર બાણે હરાઈ જતાં, હોઠ સખ્તરીતે ખીડાયેલાં ને માડું છેક જ વિસ્મરણ થયું હોય એમ. નશામાં કથમથ થતાં, ભાષોડિયે પડીને તેઓ વામ ભરી, વિશાળકમર કરચલાતી જેમ ચાલવા લાગ્યા. ખીજ જ ક્ષણે બેધું તો કમ્પાઉંડમાં કારની પાછલી બેઠકે તેઓ પૂતળાની જેમ ગિરાજમાન હતા. શેફર તેમને ત્વરિતવેગે હંકારી બધ તે પહેલાં, લોખંડી દરવાજામાં સળિયાઓની છાપ ઝીલવું તેમનું ઉમરાવ-માયું, ઝગારા મારવું પસાર થયું.

પાછા વળતી વેળા રસ્તે, મોટાભાઈ ખુદ પર મુસ્તાક હતા. કોઈ ભગી-રથ કાષે પાર પાડવાની કૃતકૃત્યતા તેમના ચહેરા પર તરવરી ઊડી. મને સંબોધવા જતાં, માન સ્વતંત્રતામાં જ સરી પડી, એ કશાક વળગાડના માધ્યે ગળ્યગળ્યતા રહ્યા : 'વાડાનો વિસ્તાર કરવો પડશે.' તે અંગેની ચિંતાનું કાંણું વાઢળ, ક્યાંકથી મંડરાવું તેમના પર હતું.

દેન્દ્રીપસતાના લાડીલા રાજપુત્ર, એવા એ તવંતરતું ઐશ્વર્ય રાત્રિવસ-મારી ગતિવિધિઓનો હવે કબ્બો લઈ બેઠું. તેમનો ચળકતો સિતારો, મારા ચિદાકાશમાં તેની તેજરેખાને સતત ફરકાવતો, ચકરાવતો રહ્યો. નિત્યક્રમ મુજબ, તેમના અંગે ભારે અચૂક, રપેટ કરવાની હતી. તેમની બાળકીઓને રાખડીની ચાલણગાડી પર બેસાડી, અચાત-પ્રાંતોની સફર કરાવવાની હતી. વિધુવદ્ધતાનાં જંગલો. કપાઈને ત્યાં માનવ વસવાટો રાત્રિ થઈ ચૂક્યાં હતાં. ક્રુવખંડ બાણે પીગળીને પાસું બદલતો હતો ને સંક્રાંતિકાળ બેઠો હતો. ફરસ પર પાધરેલા નકશાને, દિશાઓના અદ્ભુત હાથ તેને ભૂંગળીની જેમ ગોળગોળ વાળતા થાય તે પહેલાં, ચારેય ખૂણાઓને બાળકીઓ પકડી રાખતી. નોકરચાકર મારી આગતાસ્વાગતામાં, ચીજવસ્તુઓની લે-મૂક કરવામાં, ગચી પડતાં. એવી નમતી સાંજવેળાએ મેડમ દરરોજ કરતાં કંઈક જુદા જ મોજાલા, રોમાંચક મિનજમાં

મોઢામાં ચૂંચી રાખીને ધુમાડાના જોડેજોડ ઘડાડતા ધસી આવ્યા.

‘અર્ધકાલે રાત્રે કશું સ્વપ્નું જોયું કે નહિ?’ તેમના ભરાવદાર દોઢા પર ગુલાબી અકે રસજતા હતો. સાહેબની સરખામણીમાં તેઓ દોઢેક ગજા લેયા, ભટકાદાર એવું લટપુટ શરીર. જાને કાનમાં ચાંદીનાં અર્ધચંકાકાર કુડળો લટકાવેલાં ને ગળામાં કિંમતી મણકાઓના હાર. ધૈરાણુરા રૂઢભરતને કાંતરી-દાર રાતો મેખલો પરિધાન કરેલો. દેખાવે એટલા સોંકવં વાન નહિ, પણ અમીરવંતું વ્યાભિભૂષ નજરને જકડી રાખતું.

મને જૂંચવાયેલો જોઈ, તેમણે કારુણ્યે કમકો કયો ‘અમારી નોકરડી, રાતે ભટકીક સામે શોકરની ઝોરડીમાં પેસનીકળ કરવાં માંડે છે. છાનીછપતી તેને ત્યાં પેંધી પડી છે.’ કહીને ઢસવાથી ચૂંચી થયેલી અગ્નિને તેમણે માંચ-કાશે માર્યો. ‘ઝાલી ફરંદોઝાયા તમે ચેતતા રહેજો. ફૂટકા નહિ, તોય જુવાન છે તે સપડાવી મારશે.’

માંલગીને બીતર ગલરલિયાં અનુભવતાં, સહસા મેં ખિખિયાટો કયો. પછી કશું નહિ સજતાં, ગજવામાંથી ચૂકો ભરી, સિક્કાઓ બહાર કાઢ્યાં. એકે હાથનાં પંજાઓ એકમેકમાં પોલા સાંકળી, અંદર ખસખસાવ્યાં. બાળકાઓ વિસ્મયકારક નજરે, મારી સામું દેખતી, ટચટમી રહી.

અધધધ, આટલા બધા શોકકા પેમા . . . તમે તો તાલેવંત નીકળ્યા.’ મેડમ હેરત પામી, વાંકા વળતાં મારા માથા ઉપર લગલગ ઝળુંબ્યા. એ સાથે તેમના ગળામાંના હાર બૂલી પડતાં, હળવો સિંભરવ થયો.

‘સાહેબે કહ્યું’ કે બેબીઓને નાણુની ઝોળાળ કરાવો. નજદ પરચૂરણ બતાવીને આ રહી તે પાવનીઓ, તેનાથી બરાક મોટા સિક્કાઓ, તે છે અધિ-સીઓ. સોધી મોટો કલદાર, એ છે રૂપિયો.’ પેસાની ઢમકીને સેન્ટર ટેમક ઉપર ફું પાદરતો થયો.

‘પણ પેણું ચકરકું તો બસલી ચાંદીના રાણીભાષ સિક્કો બાણું તો!’ મેડમે બહુ દિલ્લમરુપીથી રૂપિયાને ટંદાર મારી અધ્ધર ખળુખળુતો કયો ને નીચે આવે કે તુલં એકે હાથમાં ઝીલી લીધી. મોઢામાં હાંત વચ્ચે પકડી રાખેલી ચૂંચીને ઝાલી, ઉપરાવળી દમ તાપ્યાં. ત્યાં નોકરવર, ધરનાં સગ્યો સો, કરોઠ બહુઈ ખેલ ચાલતો હોય એમ, અમારી ફરતે વીંટળાઈ વળ્યાં.

‘ધરમાથી રડખોખડખો હાથ પર ચઢખોતો. તે પેટીમાં મૂકી રાખેલો. મારી સાથે એ મળુ મુસાફરી કરતો, વળી આ અબલવા ખૂણે આવી ભરાયો.’ કાવકાઈથી કું બોલ્યો.

‘કહે છે તમારા આપદાદા કુબેરભંડારી હતા. ઘડાઓ આધાપાછા કરવામાં આ કયાંક નીકળી પડ્યો હતો.’ મેઝમ વિનોદ કરતાં, વળી ખિલખિલ હસ્યાં.

‘તેની ઉપર રાણીની છાપ શું કરવા પાડી હશે?’ મોટી બાળકીએ મને પૂછ્યું.

‘મારા આપુ કહેતા’તા, ગોરાઓ બેરુના ગુલામ હતા. તેમની એવી પ્રીતિ બહુ અપાર.’ હું મલાવીને બોલ્યો.

‘ના, તદ્દન ખોટું.’ મેઝમે વટમાં જવાં ઉઠાળી વિશેષ કર્યો. ‘જે રાજ કરે તેનાં સિલ્લો બધે વાગે તો! રાજકર્તાનાં નિત્ય દર્શન સૌને દુર્લભ. બધાં વખત પરોક્ષમાં રહીને જ શાસન ચલાવે. એટલે તેમની પૂજા-સ્તુતિ થાય કેમ કરી? રૂપિયા પર છાપ અમસ્તી જ છપાતી નથી, મહારાજ.’

‘હવે તો બધે ત્રિધારાબ્ધ આવ્યું’ સમજે. આ બેળીઓ પણ રાજ કરવાની, ‘ખડું’ કે નહિ?’ કહીને કાલુલાર અળૂતની જેમ તેમની સામું હું ટીકી રહ્યો.

‘આ તો વીરેની ભૂમિ છે. વિદેશી ફોળે સાથે અહીં’ યુદ્ધઠાંડ સરળયેલો, તેમની તોપોના કુરચા ઉડાવો દીધેલા. તેનો ભંગાર હજીય રસ્તા પડખે મોજૂદ પડ્યો છે. શહેર પાથર આખું રણાંગણમાં ફેરવાઈ ગયેલું. ત્યાં કલ્પસ્તન બિલું છે તે બેચું’ કે નહિ?’ મેઝમના અવાજમાં ચરાતન આવ્યું.

‘તમારી વાત સાવ સાચી છે. રાજકર્તા બધા વખત ચલણમાં અદ્રશ્ય જ રહે છે,’ હું ભારે મર્મમાં બોલ્યો. એ સાથે મેઝમ હોહોહો કરતાં ખડખડાટ હસી પડ્યાં.

‘સાહેબ તો ઉડતા પંખીઓનો પણ શિકાર કરી લેતા હોય છે, તેમની આગળ મારી શી વિસાત, લાલા?’ તેમની આંખો સામેથી ચૂંગીના ધુમાડાનું ગૂંચળું, તેમણે હાથની આપટ મારી વિખેરી દીધું.

છેવટે તેમને જરાક નિદ્રુત્સાહ અને ડહાપેલાં બેઈ, ટેબલ પરથી નાણાંની ઢગલી મેં સમેટી. સરિયામ માર્ગ પર આવ્યો ત્યારે દિશાઓમાં ઝાંખપની હમરી વળેલી હતી. દૂર, જિંચે ચડેલા ચક્રવાત જેવા પહાડોના લીધે, એ તરફના આકાશમાં ભલે ધૂંધકાર ફેલાયો હોય એવો દેખાવ હતો. બધે એક પ્રકારની નરી સ્થગિતતા અને શૂન્યકાર વરતાતાં હતાં. બહુધે પહોંચતાં તો ચોપાસથી અંધારું લેરી વળ્યું. આ સમય દરમ્યાન, મેઝમનો કરચલીઓવાળો ચહેરો, કોઈ વીરાંગનાની આંખી કરાવતો, મારા મનઃચક્ષુ સામે એકધારું તર્યા કરતો હતો. આમ મોડે, રહેઠાણ નજદીક આવીને બેચું તો સમસ્ત વિસ્તાર રાતની

યતશળાશમાં તદ્દામર હતો. જાણે અધકારદૂત મોંએથી રણમણિયું વગાડતો.
 કપાંક પસાર થતો હોય એવો સંજ્ઞામાં રવ હતો. ધરનાં સૌ કોઈ પોલી મથેલા
 ધારી, કું લામલો જ પથારીમાં લોટી પડું, ત્યાં વિચિત્ર અવાજ સંભળાતાં,
 પાછલા બારણેથી મેં ડોકિયું હતું. વાડામાં અધર ઝાળ જેવી બળખળવી
 પીળાશ જીંઘી હતી. કાટાળી વાડને તેનાં અસલ સ્થાનેથી ઉખાડી લઈ, દૂરના
 અંતરે ફરી જડી દેવાનું કામ, મોટાભાઈએ પતાવો લીધું હતું. તેઓ હવે
 પાવડાથી જીંધમૂંધ, બોદકામ કરવામાં વ્યસ્ત હતા. તેમનાં પત્નીએ પૂર્વવત્
 જ્ઞાનસને એક હાથે જીંધુ ધરી રાખવાનો, તેજસિરોટાએ તારની થાંસલીઓમાં
 ખળતાં હતાં. તેમાં, વાડના વિસ્તારેલા સ્ત્રેનને આંછાપાંછાએ અંદાજ લઈ
 શકાતો હતો. તેની બહિર્ગોળ ઊપસેલી ભોંવને લોધે, જમ્મે સામસામે જાણે
 અખૂટ અંતરે હોવાનો આભાસ રચાતો હતો. તો વળી, પેલી પ્રવૃત્તિ વચ્ચે
 દૂરી જતો લાગ્યો. આસપાસના ફલકમાં તસરેજુઓ જીડતા હતા. તેથી વાડામાં
 ઢેકઢેકાણે, સોનાનાં કણસલાઓ લહેરાતાં હોય એવો વિભ્રમ ઉપજતો હતો.

આયિંતા જ પાવડાની ઠોકર મારી, મોટાભાઈએ હાથમાં ચરચોને બહાર
 આંચકી કાઢ્યાં. ત્યાં બીજી જ પથે જોઈકું છું તો તેમનાં પત્ની, દુર ત પાછળ
 હકી જઈ, જીતરમાંથી ઉછળેલા સર્પ સામે સળચટું જ્ઞાનસ અફળવા ધા કરવા
 મથ્યાં, સર્પ તેમના ઉપર હુમલો કરે તે પહેલાં, અત્યંત ચપળતાથી તેમણે
 તેના મોઢાને બીજા હાથથી મળજૂત પકડમાં લીધું. તેના સાંધુસાંધાથી વજૂડવા
 એ બળપૂર્વક અમળાટા લેતો ઉપર નીચે વીંટળાતો રહ્યો. બચમાં કું જળી
 પડી, કથું નહિ સજ્ઞતાં, નેજવામાંથી હાંતરકું ઉપાડતો થાંધાની જેમ નાકો.
 મોટાભાઈ તેમની પાછળ એડુઝાડુડું પડ્યું હોમ. એમ વાડામાં મોતરકમ
 ઉટપટાંચ નાશલાગ કરતા હતા. તેમના પત્ની ચંડીની જેમ, ધમાવત
 અડમ ખડા હતા.

‘આ હળાહળ મોત કેમ કરીને પેલા ધયું?’ મેં આલેથી જ ચિત્કાર
 નાખ્યો.

‘તેઓ વારસોના ચૂંટો અવળસવળ કરતા હતા. વાડ જોડે સ્થાન ખડકી
 કરવા.’ ચૂંચવાલા, તરફડિવાં ચારતા સર્પને કાળૂમાં લેવા ભરે કરી નાખવા
 તેઓ મરણિયા બન્યા હતા.

‘પણ બાપદાદાઓ તો દ્રવ્યમાં ભરેલા ચૂંટો ચૂંટતા ચલેલા. જ્યારે આ
 તો ખાલીખમ છે.’ ઝગમગતા, કાલા દેવડાંઓને મેં કોધાવેશમાં લાત મારી
 ‘માયાકોઈ કરવાનો આ વખત નથી. પેલી જાણુ જુઓ.’ રહીને તેમણે

સકલ હાથે કાનસને જીયું, સ્થિર કર્યું. બીજા હાથની મુઠ્ઠીમાં, પોવાદી
પકડમાં મોત લપકારા લેવું હતું.

ત્યાં આડની લગોલગ, તેના જોવા જ ધોળો સર્પ, છંછેડાયેલો, તેજગતિએ
આડોઅવળો નાશતો દેખાયો. મોટાભાઈ પાછલી આંપલીએથી ઠેકડો મારી,
લાંબી ફાંગો ભરતાં, ઉપલાણ તરફ ફટકા માર્યા. તેમની પૂઠે બાણે વિદ્યુત વિસોટો
સર્પાકારે ઝમકતો, અધારી દિશાઓનાં દરમાં અલોપ થતો ગયો. પાછળથી
તેમની વહાર કરવા માંગતો હતું તડમાર, મુખ્ય સડક ઉપર આવ્યો. સામે
કેવ્રસ્તાનનાં ફૂલ, ઝૂંડમાંથી વહી આવતા અસંખ્ય હાથ, ચારેકોરથી મને વળગી
પડતાં, તેમની વજ્રચૂંમાંથી છટકવા મેં ત્રાડ નાખી.

જયંત કોઠારી

નરસિંહનાં પદો

નરસિંહના પદો સત્તરમી સદીના આરંભથી મીડીને યોગદાતાઓ સહી સુધીની સંખ્યાબંધ હસ્તપ્રતોમાં પ્રપ્ત થાય છે. લેખનસમયના નિર્દેશ વિનાની પણ ઘણી હસ્તપ્રતો મળે છે. મૌખિક પરંપરામાંથી પણ નરસિંહનાં પદો મળે છે. આ વિપુલ પદસાહિત્યમાં સ્વાભાવિક રીતે જ વિવચ, સાવ, વિચાર, કલ્પના, અભિવ્યક્તિનાં અપાર પુનરાવર્તનો છે. એથી જ એ પદસાહિત્યને 'પરિચય કરાવવાનું' ને એનું મૂલ્યાંકન કરવાનું કામ કઠિન બની જાય છે.

હસ્તપ્રતોમાં સામાન્ય રીતે પદોનું વિષયવિભાગીકરણ નથી હોતું પરંતુ જે રાગમાં પદો ગવાતાં હોય એ અનુસાર વિભાગીકરણ થયું હોય છે. નરસિંહનાં પદોનો અભ્યાસ વિષયવિભાગીકરણથી જ સુચર રીતે થઈ શકે. નરસિંહનાં પદોના બે વિભાગો તો વરત જુદા પડી આવે છે — યાનાત્મક-બોધાત્મક પદો અને કૃષ્ણલીલાનાં પદો. વિપુલ સંખ્યામાં છે તે તો કૃષ્ણલીલાનાં પદો. એમાં વિવિધ વિષય ને પ્રસંગના સંદર્ભો છે જ — કેટલાક સહેલાઈથી અલગ તારવી શકાય છે, કેટલાક એકબીજામાં હળોળગી જાય ■ ને કેટલાક તો 'કોઈ' વિભાગીકરણમાં ન સમાય, અલગ રહે એવા પણ છે. અહીં નરસિંહનાં પદોનું વર્ગીકરણ કયું ■ તે, આથી, પ્રવાહો ને સમવર્તિયું મણવાનું છે.

અભ્યાસની અનુકૂળતા એ જ એની પાછળની દષ્ટિ છે.

કરવામાં આવેલું વિભાગીકરણ આ પ્રમાણે છે. ૧. શ્રીકૃષ્ણજન્મવધાઈનાં પદો, ૨. બાળલીલાનાં પદ, ૩. મહીવલોણાનાં પદ, ૪. દાણલીલાનાં પદ, ૫. જમુનાબળ સરવા જવાનાં પદ, ૬. હીડોળાનાં પદ, ૭. વસંત કે ફાગનાં પદ, ૮. રાસ અથવા શરદુત્સવનાં પદ, ૯. ગોપીસંદેશ અથવા ઉદ્ધવસંદેશનાં પદ, ૧૦. શૃંગારનાં પદ, ૧૧. જ્ઞાનાત્મક અને બોધાત્મક પદ, ૧૨. પ્રકીર્ણ પદ.

૧. શ્રીકૃષ્ણજન્મવધામણીનાં પદ

શ્રીકૃષ્ણજન્મના આનંદોત્સવને વર્ણવતાં દશ જેટલાં છંદો પદો પ્રાપ્ત થાય છે. કૃષ્ણ ભગવાનનો અવતાર છે એવી સમજ આ પદોમાં સ્પષ્ટપણે રહેલી છે ને એને 'કારણ-કુંવર' 'લીલાકાર' તરીકે ઉલ્લેખવામાં પણ આવ્યા છે. એ ચતુર્ભુજ સ્વરૂપે તથા શંખ, ચક્ર, ગદા અને પદ્મ ધરાવતા દેખાય છે. ભક્તની અસિદ્ધાધાઓ પૂરી કરવા કૃષ્ણે અવતાર લીધો છે ને એમના જન્મથી માત્ર જોકુળવાસીઓ જ નહીં, દેવો પણ હરખાય છે, કેમકે એ દુષ્ટનિવારણ છે. કૃષ્ણના જન્મ સમયે આકાશમાં કુંકુલિન્દ થાય છે ને આકાશમાંથી પુષ્પની વૃષ્ટિથાય છે.

આ પદો વિશેષપણે વર્ણવે છે જોકુળનું આનંદોત્સવનું વાતાવરણ - નંદને આંગણે તાલ, મૃદંગ, નેરું વાગે છે, મોતીડે ચોક પુરાય છે, પારણે મોતીનાં તોરણ લટકાવાય છે, મજનારીઓ ઠંચનથાળમાં શીક્ષણ લઈને કૃષ્ણને વધાવે છે ને મંગળ ગાય છે, નંદજી બહુવિધ દાન આપે છે વગેરે. એક પદમાં પારણે પેટેલા પુરુષોત્તમનું વર્ણન છે - પારણું સાવ સોનાનું ને માથેક મોતીએ જડેલું છે, ચારે દિશામાં રતનની ઠાંતિ પ્રસરે છે, હીરભરેલું 'ગોકુ' છે, પારણે ઘૂઘરા ધમધમે છે ને માનિનીઓનાં મન ચંચળ બને છે.

મોટા ભાગનાં પદ વર્ણનાત્મક છે. કોઈક પદ સંબોધનાત્મક છે, જેમાં મજનારી સમીપે નંદકુંવરને જોવા જવાનું નિમંત્રણ કરે છે.

આ પદોનાં વર્ણનો રૂઢ પદાવલિ વડે ને પરંપરાગત રીતે થયેલાં છે તે ઉપરાંત એમાં પરસ્પર ધણું પુનઃપૌન્ન્ય છે. આ બધાંની વચ્ચે એક વર્ણનરેખા એની અપ્રયુક્તિથી આપણું ધ્યાન એમના વિના રહેતી નથી :

ધરધરથી નીસરી રે ગોપી, સરખાસરખી ટોળા રે
દધિ-ઠાદવ ક્રીધો નંદ-આંગણ, શિરથી ઢોળા ગોળા રે.

એક પદ એની રૂપરચનાને કારણે વિચિત્રતા ધારણ કરે છે કૃષ્ણને એમાં જોકૃષ્ણમાં મહોદેવો આંગણ તરીકે રજૂ કરવામાં આવ્યા છે. આ આંગણે ભદ્રવક્રમાં વસુદેવે વાલ્યો અને દેવહીના ઉદરમાં જીવ્યો. સ્થાનફેર કરીને એને નંદધેર દાવવામાં આવ્યો અને યશોદાના પયોધરે એને સીંચ્યો. આ આંગણે સહસ્ત્ર શાખાઓ લાગી અને ત્રણે જુવનને એ જાણ કરી રહ્યો, મુખ, મહાલાલ વગેરેએ એને વેઠ્યો - એમ કહીને કૃષ્ણ ચરિત અને એના મહિમાને કવિએ ઉદાહરણ આપ્યો છે.

૨. બાળલીલાનાં પદ

બાળલીલાના આલીસેક ભેટલાં પદો પ્રાપ્ત થાય છે કૃષ્ણના બાલચરિત્રના આલેખનમાં બે તંત્રઓ જુદા પાડી શકાય છે. એક, કૃષ્ણનાં બાલસ્વરૂપ, સ્વભાવ, ચેષ્ટાઓનું વર્ણન અને અનુષંગે યશોદા, જોષીઓ વગેરેના વાત્સલ્યભાવનું ચિત્રણ; તથા બે, બાળકૃષ્ણે કરેલાં અસરોને આરવા, જોવધન ઉપાકર્ષો વગેરે પરાક્રમેનું વર્ણન. નરસિંહનાં પદોમાં પરાક્રમવર્ણનનાં પદો જાણ્યે જ છે. નેપિધપાત્ર એક પદ જ છે અને તે છે કાલીયદમનનું. એમાં કૃષ્ણના એ પરાક્રમમસંગતું કંઈક વ્યવસ્થિત ને વિસ્તારમાં વર્ણન થયેલું છે. આ પદ કૃષ્ણને આસ્થા જવા કહેતી નાગણીઓની ઉક્તિથી નાટ્યાત્મક રીતે આરંભાય છે ને ઝાઝે ભાગે નાગણીઓ અને કૃષ્ણ વચ્ચે સંવાદ રૂપે ચાલે છે. એ સંવાદ બધી કુશળતાથી ચોળાયે છે. નાગણી કૃષ્ણને જુદીજુદી રીતે વારવારો પ્રયત્ન કરે છે ને કૃષ્ણ એના નિર્ભીક સરળ ઉત્તરો આપે છે. આતુષ્ય અને સરસતાનો આ મુકાબલો અસરકારક બન્યો છે :

જળકમળ છાંડી જા રે, બાળા ! સ્વામી અમારો બચ્ચો,
ભગ્ગરી, તને મારશે, મને બાળહત્યા લાગશે.

‘કહે રે, બાળક ! તું મારજ જુલ્યો ? કે તારા વેરીએ વળાવિયો ?
નિત્યે તારો કાળ જ ખૂટ્યો, બહીંચા તે શીઠ આપિયો ?

‘નયો, નાગણી ! હું મારજ જુલ્યો, નયો મારા વેરીએ વળાવિયો,
મધુરાનગરીમાં જૂંમટું રમતાં નાચતું શીશ હું હારિયો.’

‘રજે રડો, રૂપે પૂરો, દીસતાં કાઠીસો કોકમલો.
તારી મનાએ કેટલા જન્મો, તેમાં તું બળખામલો ?’

‘મારી માતાએ બેઠી જન્મ્યા, તેમાં હું નટવર ન્હાનડો,
જગાડ તારા નાગને, મારું નામ કૃષ્ણ કહાનડો.’

‘લાખ સવાનો મારો હાર આપું, આપું રે તુજને દોરિયો,
એટલું મારા નાગથી છાતું, આપું તુજને ચોરિયો.’

‘શું કરું, નાગજી! હાર તારો, શું કરું તારો દોરિયો,
શાને કાળે, નાગજી! તારે કરવી ઘરમાં ચોરિયો?’

સંક્ષિપ્ત વર્ણનાત્મક ભાગમાં પણ ‘ચરણ આંખી, મૂછ મરડી, નાગજી નાગ
જગાડિયો’ જેવું સ્વભાવોક્તિવર્ણન તથા ‘સહસ્રદેશુ દૂંધવે જોમ મગન ગાળે
હાથિઓ (હસ્તીનક્ષત્રનો મેઘ)’ એ અલંકારયિત અર્થર્થ છે.

ભાગવતમાં કૃષ્ણ કાળી નાગનો ત્રાસ નિવારવા માટે જ નદીમાં ઝંપલાવે
છે એવી કથા છે. એક કથા એવી છે કે ગેડીદડે રમતાં દડો કૃષ્ણ નદીમાં જવા
દે છે ને એ દડો લેવાને બહાને એ નદીમાં ઝંપલાવે છે. ખડું કારણ, અલ્પજાત,
કાળી નાગને વશ કરવાનું છે. ખીજ એક કથામાં કંસ કાલિયદાસમાં થતાં
દેવતાઈ કમળ મંગાવે છે અને એ કમળ લેવા કૃષ્ણ કાલિંદીમાં પડે છે.
કેટલેક સ્થાને દહાની ને કમળની વાત ભેગી પણ થઈ ગઈ છે. નરસિંહના
આ કાવ્યમાં દહાની વાત તો નથી જ, પ્રારંભની પંક્તિમાં ‘જળકમળ’નો
લક્ષેપ છે પણ પછીથી કૃષ્ણ પોતે કમળ લેવા આવ્યા છે એમ કહેતા નથી,
પરંતુ મથુરાનગરીમાં જુઝાર રમતાં નાગનું માથું પોતે હારી મચેલ છે તે લેવા
આવ્યા છે એમ કહે છે, જે નવતર વાત છે, અને છેલ્લે પણ કમળ લઈને
જતા વહુવાયા નથી, નાગનું માથું પણ લઈને જતા નથી! દેખીતી રીતે જ
પ્રસંગઘટના તકંપૂર્વક નહીં પણ લોકલોગ્ય મનોરંજક રીતે ગોઠવાયેલી છે.

સૂરદાસના એક પદ તથા એક ત્રિમાડી લોકગીત સાથે ભાવ અને હિંતનું
‘ધણુંબધું’ સામ્ય, કંઈકે મોઢા સમયની હસ્તપ્રત અને ભાષામાં પણ મોઢા
સમયના અણસારને કારણે કેટલાક અભ્યાસીઓને આ નરસિંહનું પદ ન હોવાની,
એ મોઢા સમયની રચના હોવાની શંકા થઈ છે.

નરસિંહનાં બાળલીલાનાં અન્વ સર્વ પદો કૃષ્ણનાં બાલજાવ તથા બાલચેષ્ટા-
ઓને અને જસોદા, ગોપીઓ વગેરેના વાતસલ્યપ્રીતિના મનોભાવને નિરૂપે છે.
એમાં સ્વાભાવિકતાનું સૌંદર્ય ઘણું સ્થાને છે, પણ સાથેસાથે અદ્ભુતનો ભાવ
પણ ગૂંથાય છે કેમકે આ પરબ્રહ્મની લોલા છે એ વાત કવિ અછતી રાખતા
નથી. ક્યારેક કવિ વિરોધના ચમત્કારથી આ વાત મૂકે છે :

ચરાચરા જવા માટે) વગેરે ઉલ્લેખોથી એમાં ગોપણવત્તનો પરિવેશ ખડો થયો છે. ખીજા એક અન્યંત લોકપ્રિય અનેલા પદ ‘જરને બદલા, કૃષ્ણ ગોવાળિયા માં કૃષ્ણનો ટેટલીક લીલાઓનો ઉલ્લેખ કરી એના વ્યક્તિત્વની પ્રભાવક છબી ઊભી કરવાનો પ્રયત્ન થયો છે પણ એ પદ આકર્ષક તો બન્યું છે એમાંની પ્રશ્નછટાથી - ‘તુજ વિના ધનમાં કોણ જીવે ?’ ‘કદિમલ દૂધ તે કોણ પીશે ?’ ‘ભૂમિનો ભાર તે કોણ લેશે ?’ ‘મધુરી શી મોરલી કોણ વાદશે ?’ વગેરે ત્રોત્તુ’ પદ વાંચનારને છે ને ‘રજની સોહાગણુ વહીને મઈ, ભાણુ સુહાગી નગમે રે’ એમ આરંભાઈ સામર્થિયા, ગોષ્ઠ, વેણુ, માતા, ધેનુ, નેહ વગેરે બધાંને ‘સુહાગી’ વિશેષણ ભેટી એક છટા ઊભી કરે છે, જે ચોડી રચૂળ યુક્તિ પણ લાગે છે.

યશોદાના માતૃવાત્સલ્યનું આલેખન અહીં, કલાભાવિક રીતે જ અવારનવાર આવે છે. એમાં બેચુ લાક્ષણિક, ધ્યાન ખેંચતાં આલેખનો મળે છે. કૃષ્ણને જમાડીને એને બાથ ભરતી યશોદા પોતાનાં આંખરણોને એડાં કરે છે એ વર્ણનરેખા તાકીનીકરી છે ને ગોપીનો રાગ કરવા આવે છે ત્યારે ‘દહી’ દૂધનાં માટ કાચાં છે, ખીજે આખે ન સત્રાર રે’ એમ બચાવ કરતી જશોદા (એક પદમાં કૃષ્ણને એ આવું ન કરવા સમજાવે છે) પક્ષપાતભર્યા માતૃસ્વભાવનો આભાસ નમૂનો રજૂ કરે છે. પણ નવતર ભાવાલેખન તો કૃષ્ણ ગોવર્ધન પર્વતને ઊપાડે છે તે વેળાનું છે. જશોદા કૃષ્ણને કહે છે - પર્વત મૂકી દે, તારી કુમળી આંગળી કુઝાલે, મજવાસીઓ માટે ઘઈને આવેઃ શ્રમ શા માટે ? બધાંનું ઘશે તે આપણું ઘશે. વ્યવહારુ શુભદાતાણના આ ભાણે મનોભાવ હોય એમ લાગે છે.

૬. મહીવલોણાનાં પદ

આ વિષયનાં પાંચસાત પદો મળે છે. એ પદોમાં આ ક્રિયા સાથે સંકળા: થેલી જુદાજુદા બાળતોને ઉડાવ આપવામાં આવ્યો છે. એક પદમાં દહીં વલોવતી ગોપીનું ‘રસભાણું’ ચિત્ર છે : વહન પર શિયિલ કેશાવળી ઢબેલી છે, કુદ ઉર ને તિલમ હલમલી રજાં છે, કટિએ મદભરી મેખલા છે, વલય-કંઠણુ-ચૂડી ખળગી રજાં છે, પગ અંજરના નાદથી રણગણી રજા છે ને એનાં કંઠમાં ગીતનું માધુર્ય છે. ખીજા એક પદમાં દહીં વલોવતી ગોપી ‘ફૂલન ફૂલન’ બોલી રહી છે એમ કહી એની કૃષ્ણમયતા મૂલતી છે.

બે પદમાં કૃષ્ણને મહી વલોવવા આવવા નિમંત્રણ છે. એમાં કૃષ્ણને સીધું નિમંત્રણ છે. ગોપી કહે છે કે તારા સ્પર્શ વિના મારું મહી મેળમાં આવતું નથી ને એને લાલચ આપે છે કે ‘તેનું’ તું ઘૂમીશ તેનું તને માગણુ

આપીશ, ખીજા પદમાં કૃષ્ણને મહી વલોવવા મોકલવા જશોદાને વિનંતી કરવામાં આવી છે. એનાં કારણો પણ રજૂ થયેલાં છે—મહીની ગોળી છલોછલ ભરેલી છે, હું નાનકડી છું ને નેતરું તાણી શકતી નથી, સાસુ બહારમાં મઠી છે, નણુંક રિસાઈ છે ને કંઈને તો કંઈ આવડતું નથી.

આ બંને પદમાં બાળકૃષ્ણનો સંદર્ભ હોય એમ જણાય છે, પરંતુ અંદે એવું નથી. મહી વલોવતી વખતે ‘ફહાન ફહાન’ જપતી ગોપી પાસે કૃષ્ણ આવે છે અને ગોપી મહી વલોવવું છોડી કૃષ્ણ સાથે ક્રીડા માંડે છે એમ વર્ણવાયું છે. આમ મહીવલોણાનું પદ શૃંગારનિરૂપણમાં પરિણમે છે.

એક પદમાં કૃષ્ણના દિવ્ય રૂપનો સંકેત પણ છે. એક બાજુ ગોરાં રાધિકા અને બીજા બાજુ કાળા કાનજી મહી વલોવવા ધૂમી રજા છે. કૃષ્ણ એવા જોર ને ઝડપથી ધૂમી રજા છે કે રાધાએ એને વિનંતી કરવી પડે છે કે હળવા ધૂમળે, ભારી ગોળી નંદારો, ચીર જંદારો ને મોતીની માળા તૂટશે. આ કૃષ્ણે કાળી નાગનાં નેતરાં ઠર્યાં છે, મેરુને રવેયો કર્યો છે, સાત સાત્રની ગોળી કરેલી છે. કૃષ્ણના વિષ્ણુ-રૂપનો આ ઉલ્લેખ છે તે સ્પષ્ટ છે.

૪. દાણલીલાનાં પદ

નરસિંહને નામે દાણપ્રસંગની એ સળંગ લાંબી કૃતિઓ મળે છે તે ઉપરાંત એ વિષયનાં વીસપચીસ છંદાં પદો પણ મળે છે. આ પદો ત્રણેક રચનાપદ્ધતિ દર્શાવે છે. કોઈક પદમાં ઠવિ પોતે પ્રસંગવર્ણન કરે છે—મહી લઈને નીકળેલ ગોવાલણને જમનાતટે કૃષ્ણે દાણ લેવાને બહાને આવી બાથમાં લીધી. એમ ગોવાલણીની યૌવનમસ્તીનું આજીવન અંકાય છે ને પ્રસંગ શૃંગારમાં પરિણમે છે. કોઈક પદ કૃષ્ણની ગોપી પ્રત્યેની ઉક્તિરૂપે છે—સામે વાદ કરતી ગોપીને જે કહે છે કે હું તો ‘નારી-ઉતારણુ-નાદ’ છું અને દાણ નહીં આપો! તો અમે મદુદા દોળીને મહી આખીશું.

પણ ધણાંખરાં પદો તો ગોપીની કૃષ્ણ પ્રત્યેની ઉક્તિ રૂપે છે—એમાં દાણ માટે બળબળરી કરી રહેલા કૃષ્ણને વારવાના ગોપીના બલબલતા પ્રયત્ન અભિવ્યક્ત થાય છે. એ ધમકી આપે છે કે અમે ‘નંદણી રાણી’ (યશોદા)ને કહી દઈશું, અમે રાવળે જઈને રાવ કરીશું. એ પોતાનું બળ બતાવે છે કે અમે તારા બાપની શરમ રાખીએ છીએ, નહીં તો હમણાં બતાવી દઈએ. એ દયાન માયના પણ કરે છે કે અમે તડકે તપી રહ્યાં છીએ ને સહિષ્ણુ સાથે આદ્યો જઈ રહ્યો છે તો અમને જવા લો, અમે વહુવારુ છીએ ને લોક અમારે વિશે શુ વિચારે માટે જવા લો. એ પોતાનો મહિમા બતાવે છે કે ‘હું તો કંઈ તણ

મહિયારી' અને કૃષ્ણનો તુલ્યકાર કરે છે કે ઘું તો કંઈ ગમ-ગમસિયો નથી, નંદનો ગોવાળિયો છે, છતાં પીનારો છે. આ જમી વડછંદને જાતે તો, અલગત, ગોપી પોતાનાં તનમન કૃષ્ણને સમર્પે છે એવું અનેક વાર કહેવાય છે—સરવાય છે.

એક પદ કૃષ્ણ અને ગોપી, જેનું નામ રાધા આપવામાં આવ્યું છે તેમની વચ્ચેના રસિક સંવાદ રૂપે છે. કૃષ્ણની માગણી માત્ર મહીના દાણની નથી, રાધાના પ્રેમની પણ છે. એ રાધાનો પાલવ પકડે છે, એ એને વળગાડી કહે છે. એને વારવા માટે રાધા ને ઠણીસો કરે છે તેના કૃષ્ણ હિંમતમયો જવાબો આપે છે. રાધા કળેતોની બીક જતાવે છે તો કૃષ્ણ કહે છે કે આપણે કયાં ઠાઈની સાથે વેપાર કરીએ છે. હાર તૂટે તો સામુનાઈદ ખિન્નશે એમ રાધા કહે છે તો કૃષ્ણ ઉત્તર વાળે છે કે અમુલ્ય હાર તને આપીશું, પણ ઘું મારો સંતાપ દાળ. રાધા કંસની કુહાઈ આપે છે તો કૃષ્ણ કહે છે કે એને કું મચુરને દારે મારીશ. છેવટે રાધા કૃષ્ણને પોતાને લેર જાતા આવવાનું કહે છે ને કૃષ્ણ એના રૂપનાં વખાણ કરી પ્રસ્તાવ મૂકે છે કે આવ, રાધિકા, હું તને કંઈ ધૂમરમાળવાળા ધોરી જાળ બોડેલી નાજુક વેસડીમાં બેસાડું અને હાકીને લઈ જઈ. છેલ્લી પંક્તિ પ્રસંગનું સુંદર સમાપન કરે છે—ગોરમની શી વિસાત, રાધાએ પોતાનાં તનમનપ્રાણ કૃષ્ણને સોંપ્યાં

દેખીતો રીતે જ આ પદે દાણપ્રમુદનું આદ્યંત લઈ શું ગરતે વર્ણવવા તાકે છે. કૃષ્ણનાં બહીં ને તોફાન વર્ણવાય છે એમાં મહીની મટુશી ફોડવાની જ વાત નથી ગોપાંચનાની જાંઘ મોડવાની અને એની હાંચણીની કસ તોડવાની પણ વાત આવે છે. ગોપી કૃષ્ણને પરનારી સાથે પ્રીત કરનારનું મહેલું મારે ને કૃષ્ણ પ્રાપ્તિની આસક્તિ પણ વ્યક્ત કરે છે—'વારી જલિ' રે મુખને મરકલડો' એની રીસ ફાટ છે ને કૃષ્ણને એ વારે એમ ક્યારેક લોકલજ્જન પણ કારણજૂત છે. આ ઈશ્વરી પ્રીત છે એનો સંકેત પણ કવચિત્ થયો છે—કૃષ્ણ 'પસપુડુપ' તરીકે ઉલ્લેખાય છે અને એ દાણ લે એટલે સંસારનો સાર જીતે એવું કહેવાય છે. કૃષ્ણે 'ધર્મધ્યાન ઇન્દ્રિયાં' એમ કહેવાનો સાથેસાથે જ 'જવનાં કાન્ન લીધાં' અને કૃષ્ણે 'આપ-સરીખડાં કીધાં' એમ કહેવાય છે.

૫. જમુનાજળી સરવા જવાનાં પદ

ગોપી જમુનાજળ સરવા માટે બપ અને કૃષ્ણનો સંપર્ક થાય એ પ્રસંગનાં પંદરેક પદો મળે છે. મોટા ભાગનાં પદે ગોપીને મુખે મુકાયેલાં છે. એટલે ગોપીનો પોતાનો અનુભવ એમાં રજૂ થાય છે. આ પદોમાં ગોપી સરખી શહેલી સાથે જમુનાનું જળ સરવા જતી વર્ણવાઈ છે. ત્યાં કૃષ્ણ એને

અટક્યાળાં ને છેડછાડ કરે છે - કાંકરો નાંખે છે, પાસે આવી હાથ પકડે છે, પગની આંટી ભરાવે છે, તંબોળ છાંટે છે, કંઠે હાથ નાંખે છે, સુંઘન કરે છે વગેરે. ગોપી એને વારે છે પણ કૃષ્ણ એનું માનતા નથી. ગોપી આંખ દેખાડે તો બાંય મરેડે છે, મુખથી ખોલે તો ગાગર ફેડે છે. આથી જમુના પાણી ભરવા જવાની ગોપી ના પાડે છે.

ગોપીના હૃદયની આ ખરી પ્રતિક્રિયા છે? ના. ખરેખર તો કૃષ્ણ સાન કરે છે અને એનો દેહ પરવશ થઈ જાય છે. પણ એને સંકેત, ભ્રમ છે તે લોકાપવાદનો છે. કૃષ્ણની ચેષ્ટાઓ - જે શંગારચેષ્ટાઓ છે - સહિષ્ણુ અને દુર્જનો જુએ ■ એનો એને વાંધો છે. કૃષ્ણ એકલો - ખીજું કોઈ ન હોય એવી રીતે - આવે તો, ગોપી કહે છે, 'ક્ષણું ન મેહેણું.' આટલું જ નહીં, જમનાતારે જ કૃષ્ણગોપીની શંગારલીલા આલેખાય છે અને કઃવ્યારંભે કૃષ્ણને વારતી ગોપી કાબ્યાન્તે પોતાની ભત્રીજાને સમર્પી દે છે એવું પણ કેટલાંક પદોમાં નિરૂપાય છે. આ બતાવે છે કે ગોપીની રીસ કૃતક છે. એક પદ તો એવું પણ મળે છે કે જ્યાં જમના પાણી ભરવા જતી ગોપીનો કૃષ્ણ હાથ પકડે છે ને ગોપી પણ કૃષ્ણના મોહક રૂપ પર વારી જાય છે : 'ત્રોઠમ ! તારી પાધડીએ કાંઈ લટકે માતીની સેર રે !' કૃષ્ણને એ કહે છે કે તારો છેડો નહીં મૂકું. ગોપીની હલકાતો કૃષ્ણપ્રીતિ અહીં વ્યક્ત થઈ છે. એક પદમાં ગોપી માખાપ તથા સ્વજનોને વિનંતી કરે છે કે મને ન વદશો, મારું યૌવન પરવશ થયું છે એ ગોપીની કૃષ્ણપ્રીતિ કેવી તો અપરિહાર્ય છે તેની પ્રતીતિ કરાવે છે.

જમનાજળ ભરવા જવાની ઘટના સાથે સંકળાયેલ, ગોપીની અતુરાર્થ દર્શાવતા પ્રસંગનું આલેખન કરતાં એએક પદો મળે છે. એ સાસુવહુના સંવાદ રૂપે છે. એકમાં સાસુ વહુને પૂછે છે કે સવારના પહોરમાં આટલીબધી વાર ક્યાં હતી? મારે તારાં ઘણાં કામ કરવા પડ્યાં. વહુ મર્મભર્યો ઉત્તર આપે છે કે બે બેડાં જેટલી મોટી ગાગર મારે માથે હતી; નંદતા નાનકિયાએ ન ચડાવી હોત તો તો આથીયે વધારે મોટી યાત. કૃષ્ણ સાથેના સંયોગનું ગર્ભિત સૂચન આ ઉત્તરમાં રહેલું જોઈ શકાય છે. ખીબ પદમાં અધર પર કંપ લઈને આવેલી વહુ સાસુ પાસે ખુલાસો કરે છે કે મારી સહિષ્ણુ ગાગર ચડાવી ત્યારે એનો તખ વાગી ગયો. જનાવટની એક કલા હોય છે અને એનાં આ ઉદાહરણો છે.

આ ગોપીનું ચાતુર્ય, તો કૃતક રીસનો પડદો ખસી જઈ હૃદયની ખરી લાગણી - કૃષ્ણપ્રીતિ - પ્રગટ થઈ આવે એ રચનાનું ચાતુર્ય છે.

કૃષ્ણ અને ગોપીના પરસ્પર અનુરાગના કારણ રૂપે બંનેના રૂપશય્યારાની રેખા દોરાય એ સ્વાભાવિક છે. એક પદમાં કૃષ્ણગોપીનાં રૂપશય્યારાનું

સમાંતર વર્ણન આપે છે - 'અંતે તે જોયે પીતાંબર પામરી રે વાઈ, મારે પહેરણુ નવરંગ ચીર.' એક પદમાં આછીરડીનું તળપદું વાસ્તવિક વર્ણન થયેલું છે : એણે કાળી ધાળળી ઝાઢી છે ને કાળા કમળો પહેર્યો છે, સહિયર સાથે ગોઠિ કરતી, એને તાળી આપતી એ આવી રહી છે, વગેરે.

હવે, એક શુદ્ધ તરી આવવા પદનો ખાસ ઉલ્લેખ કરવો જોઈએ. એમાં કૃષ્ણગોપીની જલક્રીડા વર્ણવાઈ છે. એક રમ્ય અલંકારચિત્ર પણ એમાં સ્થાન પામ્યું છે : મળની નારી કનકવેશડી છે ને તેમની વચ્ચે કૃષ્ણ તમાલ વૃક્ષનો પેડે સોભી રહ્યા છે.

૬. હીંડોળાનાં પદ

હીંડોળે હીંચકવાનો સંજારકોડને વર્ણવતાં સારેક જોડનાં પદો મળે છે. એ આવણુ માસની ક્રીડા છે. પ્રાપ્ત પદોમાં અવારનવાર આવણુ માસનો ઉલ્લેખ મળે છે તે ઉપરાંત કેટલેક સ્થાને આવણુનું વર્ણન પણ મળે છે - ઝરમરઝરમર વરમતો વરસાદ, ઝળૂંકતી વીંજળી, સોર કરતા ડાદુર વગેરે. આવણુના મધ્યની 'આવણી' (આવણુની પૂર્ણિમા)નો ઉલ્લેખ પણ એકણે સ્થાને છે ને એક સ્થાને 'કાજળનાણી' એટલે આવણુ વદ ત્રીજનો ઉલ્લેખ છે. વૈષ્ણવ પરંપરામાં આવણુના અજગણિયામાં કૃષ્ણની મૂર્તિને હીંડોળે ઝુલાવવાનો ઉત્સવ - હિંદોસોત્સવ - ઉજવાય છે તેને નરસિંહનાં પદોના અનુસંધાનમાં જોઈ શકાય.

નરસિંહનાં પદોમાં, અલગત, સાક્ષાત કૃષ્ણહીલા વર્ણવાયેલી છે. યમુના-તીરની એ હીલા છે ને હીંડોળે બાંધે છે આંબાડળે - હીરની દોરીએ. કુંભ-ભવનમાં વિશ્વકર્માએ હીંડોળે રમ્યો છે, હેમજગતની હાંડી તથા જગમાં જડેલા નંજની ઝગમગ જ્યોતિ - એવી અદ્ભુત સોભા પણ એની વર્ણવાય છે. હીંડોળે અજગણાને કયાંક નિર્દેશ મળે છે તે પરથી આ રાત્રિક્રીડા અસિમેટ હોવાનું પણ સમજાય છે.

વળી નરસિંહનાં પદોમાં જે હીલા વર્ણવાય છે એ એકલા કૃષ્ણની હીલા લાગ્યે જ છે, મોટે ભાગે એ યુગલહીલા છે. હીંડોળે ઝૂલનાર યુગલ જલક્રીડા સ્થાન અને સ્થામા, જીવન અને જીવતી, વનમાળી અને વનિતા એ રીતે ઉલ્લેખાયેલ છે, તેમ ડોઈ વાર કૃષ્ણ અને રાધા (કે શ્રી સ્વામિનીજી) એમ નામોદ્ભવ પણ મળે છે. તેઓ એક બીજાને ઝુલાવે છે અથવા એ બંનેને સખીએ ઝુલાવે છે. ક્યારેક કૃષ્ણને જોખીએ વારાફરતી ઝુલાવતી હોય-એવું પણ નિરૂપાય છે.

હીંડોળે ઝૂલવા-ઝુલાવવાની ક્રિયાની કેટલીક સાંસ્કૃતિક રૂપરેખા અહીં ઝિદાયેલી છે : ગોપી સુંદર જડાયી હીંડોળે ઝુલાવે છે, હીંડોળે ભોરગી

ચાલતાં કૃષ્ણનું પીતાંબર ખસી જાય છે, ગોપીની પલવટ છૂટી જાય છે વગેરે. ગોપીએ કૃષ્ણને વિનંતી કરવી પડે છે કે જરા ધીરા થાઓ, મારી ઠાંપી સરખી કરી લઉં. એ રીસ પણ ઠરે છે કે મારાં અંગ ઉધાડાં થાય છે ને મારી સહિયરા હસે છે, તમે તો નિર્લજ્જ છો, હવે તમારી સાથે નહીં બોલું વગેરે.

સ્થામ-સ્થામાના શલ્યગારનાં પરંપરાગત વર્ણન થયેલાં છે ને કોઈ વખત ખંનેતા - શલ્યગાર સામસામા મુકાવા છે - કૃષ્ણે પીતાંબર પહેલું છે, ગોપીએ નીલાંબર વગેરે. અલંકારરચનાનો આશ્રય જવલ્લે જ લેવાયેલો છે ને એ પરંપરાગત ઉપમાઓ છે - નેત્ર કમળ જેવાં વગેરે; માત્ર ‘આત્રકાતળી શા અધર સોહંતા’ એ એક તાજગીભરી નવી ઉપમા મળે છે. એ જ રીતે નીલાંબર-પીતાંબરની શોભા માટે વાદળ અને વીજળીના અંકારની ઉત્પ્રેક્ષા કરવામાં આવી છે એ અલંકારરચના પણ ચમત્કૃતિપૂર્ણ છે.

સ્થામ-સ્થામાનું યુગલ બહુધા કેન્દ્રમાં રહે છે, છતાં આ એકાંત યુગલક્રીડા નથી, સમૂહક્રીડા છે. સ્થામ કે સ્થામ-સ્થામાને હુલરાવનાર તરીકે સખીજનો ઘણી વાર ઉલ્લેખાય છે. તે ઉપરાંત ગોપીઓની વિધવિધ ચેષ્ટાઓ આલેખાય છે, કોઈ કૃષ્ણના મુખ સામું જોયા કરે છે, કોઈ એનાં આવારણાં લે છે, કોઈ ફૂલની માળા બનાવી એના કંઠમાં આરોપે છે, કોઈ એને કેસર છાંટે છે, કોઈ અખીલ-શુદ્ધાલ ઉઠાજે છે, કોઈ ગાય છે, કોઈ નાચે છે, અરે! કોઈ ગોપી કૃષ્ણ પાસે જતજતનાં પકવાન પણ ધરે છે!

એ સ્પષ્ટ છે કે આ પદોમાં વર્ણવાયેલી ક્રીડા તે માત્ર હીંડોળે હીંચક-વાની જ નથી, એ એક આલંબનમાત્ર છે, ક્રીડા એક બહુપરિમાણી ઉત્સવ તરીકે વિસ્તરે છે. કૃષ્ણ પણ અહીં વેણ વબડે છે, જેના તાલે તો ગોપી ગાય છે કે નાચે છે. તાલ, પખાજ આદિ વાદ્યો વાગે છે.

આટલું જ નથી, હિન્દોલોત્સવ શંગારલોલાના એક ભાગ તરીકે વર્ણવવાયેલ છે. એક પદ એવું મળે છે, જેમાં હીંડોળે ખુલવાની ક્રિયા ચાલકૃષ્ણને સંબંધે હોય એમ લાગે છે, કેમકે ત્યાં કૃષ્ણ હીંડોળે હીંચીને જિતયાં એટલે નજનારી આરતી ઉતારે છે, મંગલ ગાય છે, માતા એને ખોળે બેસાડી આરોગાયે છે વગેરે પ્રદારણું વર્ણન આવે છે. પણ બાકીનાં પદો તો કૃષ્ણ-ગોપીની શંગારચેષ્ટાઓના વર્ણનનો ધણોળધો આધાર લે છે, એટલેબધો કે કોઈ વાર હીંડોળાની વાત એકાદ ષક્તિમાં સામાન્ય ઉલ્લેખ તરીકે આવે છે વારેવારે વર્ણવાતી શંગારચેષ્ટાઓ છે - ‘કંઠે વળગવું’, અધરરસ પીવે, અંગોઅંગ ભીડવાં, ઉર પર ધરવું વગેરે. ગોપી શલ્યગટકો વાળીને કૃષ્ણને

જુએ એવી નાજુક સ્નેહબાવની રેખા ઠપકિત દોરાય છે ને ઠપકિત ગોપીની એવી અનુભૂતિયુક્ત ઉડિત મળે છે કે તમારું પીતાંબર અને તારું ચીર વનને માંધીએ અને આપણે નવાનવા રંગે રમીએ.

ડીંગણાનાં પદમાં બે વિલસણ પદો મળે છે. એકમાં કૃષ્ણના સ્વારેશનું વર્ણન છે. બીજામાં ગોપીના પુરુષવેશનું. દેખીતી રીતે આ બે પદોનું એક એકનું ચણાય. પહેલું પદ નંદકુંવરે નિર્મિત કરેલાં વિચિત્ર રસ ને નવધી કીર્તીને વર્ણવે છે. માનવંતીના ઠાઠ પૂરવા એમણે સુંદર શબ્દચાર સજ્જા છે, આડો ધૂંધટ ખેંચેલો છે, અંગે કેસરનો લેપ કરેલો છે, નરિ નકવેસરમાં ત્રજ-મોતી લટકે છે, પીતાંબર અને સ્વામવર્ણી સાડી પહેરેલી છે, કંચુકી પહેરી છે, પગ અળતે રંગવા છે, હાથે સોનાની ચૂડી ને પગમાં રણકતા તુપૂર છે વગેરે. એ જ રીતે બીજા પદમાં કુંવરીને કુંવરપદ આધ્યાત્મી વાત ને ગોપીના પુરુષવેશનું વર્ણન છે—ઠનકવેલ સમા શરીર પર કસ્તૂરીની અર્ધા, પીળાં પીતાંબર, ક કે મનોહર વનમાળા, કાનમાં મહાકૃત કુંડળ, કપાળે કેસરનું તિલક વગેરે. શંકારકીડામાં આ વિચિત્ર અને નવલો રસ છે એમાં શકા નથી.

શંકારનાં આ પ્રવેશ નિરૂપણોની સામે કેટલીક હાસ્ય નોંધવી જોઈએ. એક તો, કૃષ્ણ નાનડિયા ને ગોપી નાનકડી તરીકે ઉલ્લેખાય છે ને એક સ્થાને તો જનને સાત વરસનાં છે એવો સ્પષ્ટ નિર્દેશ મળે છે. આ ઉંમર સાથે નિરૂપિત શંકારકીડાનો મેળ ભેસે કે કેમ એ પ્રશ્ન છે, પણ કવિનો અભિપ્રાય રૂઢ શંકારકીડાથી કંઈક છુટું સ્વચ્ચવાનો છે એમ તો એમાંથી દ્રષ્ટિ થાય. ખીલું, કૃષ્ણે ગોપીને આપ-સરીખડી કીધી એમ કહેવાય છે જે ઈશ્વરી કૃપાના અર્ધમાં લઈ શકાય. કૃષ્ણની આ લીલાના નરસિંહ સાક્ષી છે ને સાક્ષી હોવામાં એ ધન્યતા અનુભવે છે ને આશ્ચર્યમાંથી ઇન્દ્રિયિક પણ આ લોભા જોઈ મોઢ પામે છે તથા જબજબકાર કરે છે તે પણ કાંઈ સામાન્ય શંકારકીડા નહીં પણ ઈશ્વરીલીલા હોવાનું સ્વયં છે. છેવટે આ નિરૂપણોને વૈષ્ણવ પરંપરાના સંદર્ભમાં આપણે જોવાનાં રહે.

૭. વસંત કે ફાગનાં પદ

વસંત રાગના નિર્દેશવાળાં નરસિંહનાં ઘણાં પદો મળે છે પણ એ મધાં જ વસંતવિષયક નથી. જેમાં વસંતઋતુ કે એ ઋતુની કીડા, કે હોળાએલનનું વર્ણન જોઈવતે અંગે હોય એવાં એસી એટલાં પદો મળે છે. કેટલાંક પદો વર્ણનાત્મક છે તો કેટલાંક પદો ઉદ્ગારાત્મક છે એટલેકે ગોપીઓના અભિપ્રાયો, મનોભાવોની એમાં અભિવ્યક્તિ હોય છે.

વસંતની પરંપરાગત કીડા તે હોળી - પરસ્પર રંગ છાંટી રમવું તે. વસંતનાં ધણું પદોમાં હોળીખેલનનો સમાવેશ છે. પણ થોડાં પદો એવા પણ મળે છે જેમાં એનો સમાવેશ નથી અને મુખ્યત્વે વસંતઋતુનું, એના પ્રભાવનું કે એના આનંદોત્સવનું નિરૂપણ થયું છે. વસંતઋતુના ચિત્રમાં કુંકુમવરણાં કેસડાં, મહોરેલા આંખા, રાતી બનેલી ફૂંપળો, પ્રકૃષ્ટિત કમળવન, શુભરવ દરતા ભમરાઓ, પ્રસરતા પરાગપુંજ, ટહુકતી કોયલ વગેરે રેખાઓ તો આવે જ, પણ 'હીલા હીસે છે ઘઉં ને ચણા' એવી તળપદા કૃષિજીવનની રેખા પણ આવે છે એ નોંધપાત્ર બને છે. આમ છતાં આ પદોમાં વસંતની આછી જ રેખાઓ છે. વસંતના વૈભવને મૂર્ત કરવાનો કોઈ પ્રયાસ નથી. કવિનું હૃદય તો છે વસંતનો પ્રભાવ - અનંતપ્રસર. એક પદમાં આ વાત કાવ્યાત્મક વ્યંજનાથી ને અમતકૃતિથી મુકાયેલી છે. વસંતપ્રસરને એમ કહીને વર્ણવેલ છે કે 'ક્ષિતિરસ તરુશાખાએ પ્રસર્યો.' અનંતપ્રસરને એમ કહીને નિર્દેશ્યો છે કે 'મનસિજ નયણે વસિયો.' અને પછી વસંતના અદ્ભુત કાવ્યને વૃત્ત વિશ્લેષણ ભાંગીથી સ્ફુટ કયું છે :

અતલિભળ વનરૂપતિનાથે બિલટપાલટ કીધું રે,
અખિલ બ્રહ્માંડનું અમૃત લેઈ જીવતીને વદને હીધું રે.
અદ્ભુત બળ આપ્યું અગબાને, નર કાયર વર અંગે રે.

ને કોઈ પદોમાં ગોપીઓની કૃષ્ણ સાથેની કામકીડા પણ વર્ણવાય છે. કવચિત વસંતોત્સવની વિવિધ રેખાઓનું સંમિલન પણ થાય છે :

અતિ રૂકું વૃંદાવન શોભતું, રૂકું તે જમનાતીર,
અતિ રૂડી ગોવાળાની મંડળી, રૂડો તે હળધરવીર.
રૂડે રંગે રંગાળ વાળે, તારુણી લે કર તાળ,
ચતુરા નારી ચંગ વળડે, મોરલી મદનગોપાળ.
રૂડા રંગ કુંકુમ-કેસરના, રૂડાં મુખ તંબોળ...

'કુંકુમ-કેસરના રંગ' દ્વારા હોળીખેલનનો આમાં નિર્દેશ થયો છે એમ કહી શકાય. આવો આછો નિર્દેશ કેટલાંક પદોમાં છે તે ઉપરાંત ધણું પદોમાં હોળી રમવાનો સ્પષ્ટ નિર્દેશ થયો છે ને હોળીખેલન વીગતે પણ વર્ણવાયેલ છે - અખીલશુલાલ કંકુ ઉછાળવાં, કનકેના કળશમાં કેસરનો રંગ ભરી પાછળથી મસ્તક પર ઢોળવો કે કેસરની પિચકારીનો મારો કરવો, હથેળીમાં ચંદન ને અગરનો રસ લઈને આંખ પર રોળવો, હો હો કરીને આજવું, એક-બીજાનાં વસ્ત્ર ખેંચી લેવા, હાર ન માનવી વગેરે. વસ્તુતઃ આ વસંતોત્સવ છે

એટલે હોળી રમવા સાથે બીજી ઉત્સવડોડાઓ પણ ધણી વાર હાથે છે-કાંઈ જોખી નામે છે, કાંઈ ચંચળ વગાડે છે, જોખીઓ એકમેકને હમકાવ્યાં કરે છે, કૃષ્ણ મારહી વગાડે છે, તાલ, પખાવ, મૃદંગ વગેરે વાદ્યો વાજે છે, કૃષ્ણ પણ જોખીની સાથે નાચે છે વગેરે.

અને કૃષ્ણ-જોખીની સુગંધ, આલિંગન, નેહાં મારવાં, ઊર પર ધરવું વગેરે કામચોંદાઓ પણ આ પદોમાં છે જ. જોખીઓનાં રૂપરંગારની રેખાઓ પણ કથારેક દેરાય છે, પણ અહીં એક વિલસણ ઘટના મળે છે તે એ છે કે જોખીઓ કૃષ્ણને સ્ત્રીવેશ સભારે છે-આવું નિરૂપણ ચારણીય પદોમાં મળે છે. જોખીઓ એને કપાળે ટીલી કરે છે, આંખે કાજળ આંખે છે, મસ્તકે શિવદૂત અને રાખડી ઝગમગે છે, નાકે વેસર ધાલે છે, હાથે કંઠણ ચૂડી, કંઠે જઠાપ હેમનો હાર, પગમાં તુપૂર, કઠિએ મેળવ્યા અને ફરકવા દુમકાવાળી પટાળી પહેરાવે છે, કાંચળીની કસ બાંધે છે, અને ચાળીમાં ફૂલના ઝોળા મૂકી સ્તનના રચના કરે છે. પછી ચિત્રક પકડીને એના સાથે જુએ છે, તાળી પાડે છે તે હપ્પેણ લાવી કૃષ્ણના આગળ ધરે છે-તમારું રૂપ નિકાળો. કૃષ્ણ પોતાના સરખેસરખા થયા એનો આનંદ મનાવે છે.

હીંડોળાનાં પદોમાં કૃષ્ણે સ્ત્રીવેશ ધરાંની વાત આવતી હતી પણ સાથે-સાથે જોખીએ પુરુષવેશ ધરાંની પણ વાત હતી. એ રંગારની 'વિચિત્ર' કોડા હતી. અહીં જોખીના પુરુષવેશનો વાત નથી. વળી અહીં રંગારનાં જન્મનાતીરે હોળી ખેલાય છે, તે ઉપરાંત નંદદારે ખેલાતી થયું વર્ણવ્યાં છે ને કૃષ્ણને સ્ત્રીવેશ પહેરાવવાની ઘટના ત્યાં બને છે. નંદજ્યોત્સવની ત્યાં ઉપાસ્યતિ હોય છે કૃષ્ણને જોખીઓ હોળી ખેલવા સેવા આવે છે ત્યારે ચાતા કુંવરને રાજ્ય મારીને એને ત્રણે કાજળનું દપકું કરે છે, હોળી ખેલાંને કે કૃષ્ણને સ્ત્રીવેશ સભારીને જોખીઓ આંગણે આવે છે ત્યારે માતાપતાનો આનંદ માતો નથી. અને જોખીએને વસ્ત્રાભૂષણ આવે છે. આ બાતના પ્રસંગસંદર્ભથી કવિને કૃષ્ણનું બાલસ્વરૂપ આલેખત હોવાનું અર્થઘટન થઈ શકે છે જોખીઓ તમ્બે બાળકૃષ્ણ સાથે લાડ કરી રહી છે. અલગત, આ પ્રસંગ ત્રણે દેરાતી સધળી રેખાઓને મેળ કૃષ્ણના બાળસ્વરૂપ સાથે બેસાડવાની મુશ્કેલી છે અને અન્ય ધ્યેય સ્થાને તે પ્રોત્તર રંગારની યેજાઓ વર્ણવાય છે તથા કૃષ્ણે જોખીની અનંગ-પીડા ટાળી એમ સ્પષ્ટ રીતે કહેવાય છે, જોખી કથારેક કૃષ્ણને ફરિયાદ પણ કરે છે કે તમે આવું ન કરો, દુર્જનો બોલાશે. કેવળ બાળક સાથેના લાડ તરીકે બધાં ચિત્રો બતાવી રાકાય એવું હરનિજ નથી.

છેવટે તો આ દિવ્ય લીલા છે એવો આશય આમાં સમજી શકાય છે. કૃષ્ણગોપીની ક્રીડાઓને નંદવસોદા જ નહીં, દેવો પણ દુંદુભિ વગાડીને વધાવે છે ને કવિ આ લીલાસા ગાવામાં ધન્યતા અનુભવે છે.

ગોપીઓના ઉદ્ગારો રૂપે થોડાં પદો મળે છે તે વર્ણનાત્મક પદોથી તત્ત્વતઃ જુદાં નથી. પરંતુ એમાં નિરપણુની છટા પદલાય છે ને મનોભાવોને સીધી અભિવ્યક્તિ મળે છે. આ જાતનાં પદોમાં કેટલાંકમાં ગોપી એની સખી સમક્ષ પ્રસ્તાવ મૂકતી હોય એવું નિરપણુ છે—વસંત વધાવવાનો, હરજીને જોવા જવાનો, એને અભિષેક કરવાનો, એની સાથે વસંત ખેલવાનો ને હોળી રમવાનો વગેરે. અભિષેકક્રિયા વસંતપંચમીને દિવસે કરવાની છે અને એની વીગતે નોંધપાત્ર છે—સોનાની પાટ પથરાવો, એમાં વહાલાને પથરાવો, કેસૂડાના રંગતું માટ ભરીને એને મસ્તકે અભિષેક કરો, ચૂવાચંદન કસ્તૂરીનાં ગ્રીણાં છાંટણાં છાંટાવો વગેરે. વસંત વધાવવા તથા કૃષ્ણ સાથે હોળી રમવા જવાની તૈયારી કરવામાં હડાવવા માટે અખીલ-શુભાલ અને શરીરે અર્ચવા ચંદન, છાંટવા માટે કેસર-કુંકુમ લેવાની વાત હોય એ સ્વાભાવિક છે, પણ કનકઠળશમાં આંમોનો મોર, માથે શ્રીફળનો થાળ, કૃષ્ણને પહેરાવવા વાઘા અને પુષ્પહાર લેવાની વાત આવે છે ને એક સ્થાને કૃષ્ણે તેલ લાવવાનું કહેવામાં આશ્ચર્ય છે પણ તે કેવું? —

લાવો અખીલ શુભાલ કૃષ્ણે તેલ,

માંહી ધઉંની જીંબી ને આખાં મોર મેલ,

માંહી ચંપા ચંબેલી ને વનવેલ...

કાગ રમવાને મિમે મોહતને વરીશું એવો ગોપીનો મનોભાવ પણ વ્યક્ત થયેલો મળે છે.

‘વસંતખેલનના પ્રસ્તાવનું’ પદ એ ઋતુની ક્રીડાને કલાત્મક લાઘવથી તથા સુંદર પ્રાસયુક્ત પદાવલિથી વર્ણવે છે અને એમાં ગોપીનો ઉન્નત મનોભાવ આબાહ વ્યક્ત થયો છે :

ચાલ રમીએ સહી, મેલ મથવું મહી,

વસંત આવ્યો, વનવેલ કૃદી,

મોરિયા અંબ, કોકિલા લવે કંઠન,

કુસુમકુસુમ રલા જમર મૂલી.

પહેર શણગાર ને હાર, ગજગમિની !

કપારની કહું છું જે ચાલ જીડી,

ચેતનારૂંડીના વર્ણનનું કાવ્ય બની બધ છે.

વાંસળી તો કેટલાંબધાં પદોમાં વ્યાપ્ત છે. રાસના પ્રસંગના મૂળમાં પણ કૃષ્ણે મધરાતે વગાડેલી વાંસળી જ છે ને? થોડાં પદો એવાં અવસ્થ મળે છે, જેમાં વાંસળીની અસાધારણ મોહિની બતાવાઈ છે, જેના પ્રભાવનું ઘેરું ચિત્રણ થયું છે, વાંસળીમાં બળે મંત્ર જણીને મૂઠપો છે: ચોવિંદ ગાડી છે ને ગાડી જેમ જંતર વગાડીને મૂવને ફસાવે છે તેમ ચોવિંદ વાંસળીના નાદથી ગોપીઓને વશમાં લે છે; કૃષ્ણ પાછલી રાતે આવ્યા, ગોપીએ નહીં બોલવાના સમ લીધા હતા પણ કૃષ્ણે વાંસળીમાં લૈંગિક માથો અને સમતુટી મથા, ગોપી દાર ઉધાડીને પગે લાગી; વાંસળીનો અવાજ સાંભળી ગોપી પાણી ભરવા જવાને બહાને નીકળી પડી અને આંખાડાએ ઈંદોણીને સરોવરપાલે બેઠું મુખને કૃષ્ણને મળવા દોડી; વાંસળીનો અવાજ સાંભળી ગોપી વેલી દઈ મઈ, એવી કે દોણી વિના દોડવા બેઠી, વાહરડાને સ્થાને જાળડાને ગ્રાધી દીધાં, તાવેણું લી છાસમાં નાખ્યું અને પતિને ધરના ધાંભલો સમજી નેતરે જાધ્યો. સાંભુને યાદ છે કે એને વંતર વળગ્યું છે, અખેતરિયા હિતરાવો, હિમર કહે છે કે એને ચાલુક મારીને સમજાવો.

વાંસળીના વિશિષ્ટ સંદર્ભમાં થોડાં પદો પણ મળે છે. જો પદોમાં વાંસળી બળે ગોપીઓની શોકક વહો એવી રજૂઆત થઈ છે. ગોપીઓ વાંસળીને કુતારી નાર તરીકે વર્ણવે છે અને એને કહે છે કે તું અચારી વેરણ થઈ છે કેમકે તે વૈકુંઠનાથને વશ કાધા છે, ઈટણું જ નહીં, સઘળા સાધને ભોળવ્યો છે અને પશુપંખીને પણ મોહ પમાડ્યા છે. વાંસળીને એ પૂછે છે કે તે શાં તપ કર્યાં છે કે શામળિયો તને બાઠે પહેાર અળગી કરતો નથી, સૌમાં સપરાણી થઈને બેઠી છે અને અમારા હૃદયમાં તીરની જેમ ખૂંચે છે. વાંસળીના જવાબરૂપ પદ પણ છે. એમાં વાંસળી પોતાના તપનું વર્ણન કરે છે—જનમાં જઈને રહી, ટાઢવાપ સહન કર્યાં, સંધ્યામાં અંત્ર છોલાવ્યું, સાર પડાવ્યાં વગેરે. આ ઉપરાંત વાસ્તવિક ઘટના એક ચાતુર્ધ્યુક્ત મનોરંજક શરણ બની બધ છે તે રસપ્રદ છે. ગોપીઓ વિચારે છે કે આ વાંસળીનો શો ઉપાય કરવો? કોઈ કહે ૩ કે આપણે તેની ઉપર કામચૂદ્રમણ કરીએ, કોઈ કહે છે કે એને ફસાવી દઈએ, કૃષ્ણ શું કરશે? કોઈ કહે છે કે એ બધા જાંઘલેલા વિચાર છે, એને પિયુ પાધરો છે, આપણે વાંસળી સાથે મિત્રાચારી કરીએ, સનેહવટ રાખીએ. એક પદમાં ગોપી વાંસળી પ્રત્યે તીવ્ર છર્ચાલાવ અનુભવી અફસોસ વ્યક્ત કરે છે કે પોતાને કૃષ્ણના વદનમાં રહેલી વાંસળી કેમ ન સરણ?

વાંસળીનાં આવાં ઢેટલાંક વિશિષ્ટ નિરૂપણો ને સંદર્ભો છતાં વાંસળીની મોહકતાના ઉલ્લેખથી આરંભાતાં ઘણાં પદોમાં બીજું વર્ણન લાગે છે અને એ પદો સામાન્ય શૃંગારકાવ્યમાં પરિણમે છે એટલે વાંસળીનાં પદોનું અલગ જૂથ તારવવું મુશ્કેલ બને છે.

હવે આપણે આ અને બીજાં શૃંગારકાવ્યોમાં વ્યક્ત થતી ભાવમૃદ્ધિ, કાવ્યકળા વગેરેનો વિચાર કરીએ.

પ્રીતિનું પ્રથમ પગથિયું તે એકબીજા માટે આકર્ષણ અનુભવવું, એકબીજાની મોહિની લાગવી. પ્રેમીજનોનાં પરસ્પર આકર્ષણોનાં ભતભતનાં અનેક નિમિત્તો હોય છે. આ શૃંગારકાવ્યોમાં સૂક્ષ્મ સંસારનિરીક્ષણમાંથી આવેલાં એવાં ઘણાં નિમિત્તો ઉલ્લેખ પામ્યાં છે. ગોપીના કૃષ્ણ માટેના આકર્ષણોનાં નિમિત્તો છે : વેણુનાદ, મધુરાં ગીત-ગાન, આંખના ચાળા, મુખનાં મરકલકાં, જોરા ચાલ, એની ચાલ, એના લટકા, એનાં રૂપરાણુગાર. આ બધાં ઢેટલીયે વાર સુંદર શબ્દછટાથી, રસિક ચિત્રાત્મકતાથી રજૂ થયાં છે જેમકે, લોચનઆલી. પ્રારાં(તોફાની) ને અણિયાળાં તથા એમાં 'રાતલડી રેખ.' ત્રણેક પદો તો આખાં ને આખાં કૃષ્ણની આંખ વિશે છે. એક પદ કૃષ્ણની આંખના કામણુ વિશે છે. આ કામણુ એવું છે કે ગોપી કૃષ્ણને 'કહે છે કે સામાન્ય રીતે સ્ત્રી પુરુષના મનનું રંજન કરે છે પણ તે' તો માનિનીના મનને મોહ પમાડયું છે અને 'તારાં લોચણુ રુદ્રા લીતર વસિયાં રે.' એક પદમાં કૃષ્ણનાં નયનને ઉન્મત્ત બોવનના વિષમરસથી છલકાતાં વણુવવામાં આવ્યાં છે. પરનારી પ્રત્યે પ્રેમમાં એ લુબ્ધ છે. સ્ત્રીસંગના રંગથી અતિ રાતાં છે અને 'પ્રેમપ્રધરસ પીવા ઠારણુ સમુખ રે રાણુગાર્યાં' છે. કૃષ્ણનાં આ નયનને એમ કહીને મહિમા કરવામાં આવ્યો છે કે એ નયન જોણે નીરખ્યાં તથી તે આ મનુષ્યજન્મ હારી ગયા છે. કૃષ્ણના લટકાને તો એક વ્યાપક અદ્ભુત રૂપ આપવામાં આવ્યું છે :

લટકે ગોકુળ ગૌ ચારી રે, લટકે વાયો વંસ રે;

લટકે જઈ દાવાનળ પીધો, લટકે માર્યો કંસ રે.

અને આ રીતે કૃષ્ણનાં સઘળાં અવતારકાર્યો લટકાથી થયેલાં વર્ણવામાં છે.

આકર્ષણનાં એકબે વિલક્ષણ નિમિત્તોની નોંધ ખાસ લેવી જોઈએ. એ છે કૃષ્ણને અંબોડો - 'અંબોડલો મારા નાથનેા ઝળકે, ઝળકે ચિત્ત અમારું' રે. બીજું નિમિત્ત તો સૂક્ષ્મ રસિકતાનું એક સુંદર દર્શાવ છે - 'મુખ ઉપર શ્રમ જલનાં મોતી દીકડે મન હરી સે.'

કૃષ્ણનાં રૂપરાણુગારનાં વર્ણન અનેક ઢેકાણે આવે છે. એમાં સાંજે ૧૦૬

વનથી આવતા કૃષ્ણના સ્વરૂપનું વર્ણન એની લાક્ષણિક રેખાઓને કારણે જુદું તરી આવે છે—મુખ પર રજ, અમીરસ રેલાવતાં નયન, પ્રતિબિંબ પડે એવા પાંદુર ગાલ, શરીર અને હાથ પર વિચિત્ર વનધાતુઓ, મેરમુઝટ, ફલની પછેડી, આમળ જોધણ, પાછળ જોવાનિધાઓ વગેરે.

કૃષ્ણને જોપીનું આકર્ષણ જગાવનાર પણ અનેક નિમિત્તો હોયેઆપાં છે—માંદો, અંજર, દીલદી, આંખ, માલ, કેડનો લાંક અને વિવિધ અંગમરોડો અને આશ્વસનો. આ બધાં નિમિત્તો પણ સુંદર શબ્દહથથી ને ચિત્રાત્મકતાથી રજૂ થયાં છે અને જોષોના સૌંદર્યનું ને એના શબ્દચારણું વર્ણન તો વારંવાર થયું છે. મોઢકતાના ડેલકાક આધારે વિશેના હૃદયારો જુઓ : છેલપણે માલે, શબ્દમટડો લંગોડે, મરઠલડો કરી મુખ મચોડો, દીલદીની દમક વગેરે. સુશ્રમ રસગ્રતા અને કલ્પનાશીલતાની પ્રતીતિ કરાવતાં ડેલકાક ચિત્રો ખાસ નોંધપાત્ર છે : જોપી ‘અરણ્યવણે ઓર ચાંચે’ છે અને મુતિજનનનાં મન કારે છે; જોપીનું અંજન એવું કામલુતારું છે કે એની આંખમાં અંજન રેતાં વિશ્વપાલક પણ મોલી પડ્યા, વગેરે. જોષોની આંખ વિશે એ ત્રણેક આખ્યાં થયે છે. એમાં સુંદર અલંકારચિત્રો છે—‘ધૂંધટકામાં લોચન ઝળકે, બાલે કાંઈ હૃદયો ભાલું’, ‘અનંગપાણુ અભળાતાં નેણાં, પ્રગટ પારખી નારી’, ‘સુંદરીનાં નયનને કવિબોના હરણનાં નયન સાથે મરખાથે છે, પણ હરણ બાપડાં કટાક્ષ કરી શકે છે ? વગેરે; રસિક હૃદયથી ઝીલેલી નૂતન સૌંદર્યરેખા છે—સુંદરવર સાથેના સંગ્રમ વેળાએ સુંદરીએ મીઝલાં લોચનથી ખસા વગેરે પણ મોહિત થાય છે. જોપીની અંગશોભા અને આભૂષણશોભાને આવે પ્રભાવ અવારનવાર વર્ણવાયે છે. કૃષ્ણ પશુ કહે છે કે ‘લટકે તારો લાખ સવાનો, મરઠલકાડું મૂલ નહીં’ અને ‘નારી કે તુજ દુલ્હ નહીં.’

વારંવાર થયેલું જોપીનું શબ્દચારણું બહુધા પરંપરાગત છે, પણ એમાં હોયેઆપેલાં આભૂષણાદિની નોંધ લેવા એવો છે—એમાં ડેલકાક વિશિષ્ટ અને સ્વીચ્છ હોયેજો. પણ માંદો છે : નીલાંજર, બેષ્મખાલ પટોળી, પેશપટખાલ પટોળી, રાતા રેશમની જોડણી ને વચ્ચેવચ્ચે ધોળો ધાગો, અંધાવરણી ચોળી, ઠાળા રંગની કાંચળી ને ઉપર ફરતા બખિયા, પાંચ પટાનો ધાધરો, રતનાળી રાખડી, મોતીભરી માંચ, માલે ચોટીબંધ મોતી, જોઠક વેળી, ઘૂંધરિધાળો જોફો, જડતરવાળો વિશાળ ભળીવાળો ગાલ, મરની આંખ એવો ગાલ, અતિસુંદરી ચૂડી, અધર પર તથોળની ઝળક, નવસર હાર, પંજે કડલાંકાંબી, કંઠણ, નાગ, નજોદર, ચૂમણાં, વીંછીયાં વગેરે.

કચારેક કૃષ્ણગોપીની શોભાનું સમાંતર વર્ણન થયું છે જે બીજી રીતે તો પરંપરાગત છે - 'તમારે મસ્તક સોહે પાધડી, મારે રાખડી હીરલે જડી' વગેરે. પણ છેલ્લી પંક્તિ પરંપરાગત શોભાવર્ણનને નવું મૂલ્ય આપે છે - 'તમે આલાપો માડુણી રામ, હું તો માંડું ઠમકતી પામ.'

કચારેક કૃષ્ણગોપીનું સહિયારું મનોહર ચિત્ર ખડું કરવામાં આવ્યું છે :

કેસરભીના કાનજી, ઠસુંબે ભીની નાર,

લોચનભીનાં લાવ-શું, ભીમાં કુંજને હાર,

એમાં સુંદર કાને કહીએ, વનિતા કે પ્રજનાર ?

પ્રથમ પૃષ્ઠીને કવિએ સૌંદર્યની અનન્યતા, અવર્ણનીયતાનું કેવું સૂચન કરી દીધું છે !

આ શૃંગારકાવ્યો સભર ભરેલાં છે તે તો કૃષ્ણગોપીના મનોભાવો અને એમની પ્રણયાનુભૂતિઓનાં નિરૂપણોથી, એમાં ગોપીનાં મનોભાવો અને અનુભવોનાં નિરૂપણોની પ્રચુરતા છે. ઘણાંખરાં પદો ગોપીને મુખે જ મુકાયેલાં છે અને કૃષ્ણના મનોભાવો આદિ પણ ઘણીયે વાર ગોપીમુખે જ વાચ્યા પામ્યા છે. એટલેકે કૃષ્ણના મનોભાવો વગેરે ગોપીની અનુભવસંપત્તિ તરીકે રજૂ થયેલા છે. આ સ્વાભાવિક છે કેમકે ભક્તકવિનું લક્ષ્ય ભક્તનો ભગવાન સાટેની આરબ્દ, એના પ્રત્યેની અડગ અનન્ય પ્રીતિભક્તિ તથા ભગવાનની પ્રીતિની એને થયેલી વિરલ દિવ્ય અનુભૂતિ આલેખવાનું તથા એનો મહિમા કરવાનું હોય છે. આવી પ્રતિભક્તિનો ભાગવત-પ્રસ્થાપિત પરમ આંદર્શ તે ગોપી.

શૃંગારના અનેકવિધ ભાવો - આસક્તિ, ઉત્કંઠા, અભિલાષા, પ્રતીક્ષા; આક્રાંતા, અભિમાન, લાડ, રીસ, ક્રોધ, પ્રગલ્ભતા, સાહસ, ચાતુર્ય, વિરહદુઃખ, વગેરે - અહીં વ્યક્ત થયા છે અને કેટલીક વિશિષ્ટ પરિસ્થિતિઓએ કેટલાક વિલક્ષણ ભાવોને પણ અવકાશ આપ્યો છે. આમ શૃંગારને એક મૂર્ત, વૈચિત્ર્યમય રૂપ સંપાદ્યું છે.

કૃષ્ણની મોહિનીને વશ થયેલી ગોપી એને માટે કેવી દૃઢ આસક્તિ અનુભવે છે ! આખા દિવસમાં એક વાર પણ કૃષ્ણ સાથે વાત ન થાય તો ઘરમાં ઝમટું નથી, કામઠાજનો મન પરોવાતું નથી. એક લાઘવભરી મામિકે હસ્તિમાં ગોપીનો મનોભાવ આળાદ જિલાયો છે : 'જે દિન દેખું તે દિન લેખું, બીજું જીવ્યું બાળ પરું.' એ સંકલ્પ કરે છે કે કૃષ્ણને નેણાંમાં રાખું, જરાય અળગો ન થવા દઉં. વસ્તુતઃ કૃષ્ણ ગોપીના ચિત્તમાં એવો ભરાઈને એ કે 'છાંડોએ તો છાંડ્યો નવ ભયે' અને મહી વેચવાં નીકળેલી ગોપી

બદલે 'ઠહાન લો' એમ બોલી છે.

કૃષ્ણપ્રતિના દોરમાં આઠ રોતે બંધાયેલી બોધી એના દર્શન-મિલન માટે હંમેશાં સ્તબ્ધ બની રહે છે અને એને આદ્ર-ભાવે વિનંતી કરે છે કે કામ કરતાંકરતાં હું ઠાન દઈને બેઠી છું, મારી સેરીએ તમે જાતાં કેમ નીકળતા નથી? આ અને નીચેના જેવા ઉદ્ગારો ગોપીની રસિકતાભરી ધણ કેવી સાદી અપેક્ષાઓ છે એ બતાવે છે, ભણે સાહસરિયામાં પુરાયેલી કેઈ વહુચારુની અપેક્ષા! —

જો દીસે ધર માહડું, વહાલા! દેખાકું, આવો,
અસુર-સંવારાં બતાં-વળતાં મંદિર જે ના'વો ?
મંદિર આગળ ઘઈને ભભે, વાંસલડી વાને
ધડી-અધધડી ત્યાંહાં જીભા રહાને અમ સાચું ભેભે.

બધાં પદો કંઈ આવી સાદી અપેક્ષા વ્યક્ત કરતા નથી, અન્ન ધણું પદોમાં તે ગોપી કૃષ્ણને ઘેર આવવા નિમંત્રણ આપે છે — પોતાનું નૌતમ ધોવન ભોવાને, કૃષ્ણને સુજ્ઞ કરીને વાઘમાં લેવાને, એને નારંગદળ (=સ્નાન) ભેટ મરવાને, એકાંતે રંગદાર રાત ખેલવાને. આ સંયોગ સુખની અસિદ્ધાપા છે છે અને એ કેટલેક સ્થાને કાવ્યાત્મકતાથી, વ્યંજનાથી વ્યક્ત થઈ છે :

* ઠાજળી આઠાડો રે હંહાન, મારી ચૂંદડી લાંજે,
નહીં ઠાં ગુને રુદિયા બીડો, અંગ ઉધાકું ધૂળે.

૧ રેજ ઉપર ખીજ સેજ રચીને ત્યાં વહાલાને પોઠાડ રે
...સંપતિ નહોતી દિત આટલકા, મન માહે રહે તો વિચાર,
ઢવાં રૂઢ ત્યાં, પરિમલ અતિ વાખ્યો...

* મારે આંગણે આગો મહોરિયો, કાંઈ ગળવા લાગી છે સાખ,
જોડો ને આંરોજો પ્રભુજી પાતળા રે, હું રે વેડું ને ટું આખ.

સામાન્ય રીતે કૃષ્ણગોપીનો પ્રીતિસંબંધ તો ભરપ્રભનો સંબંધ છે. પણ કોઈક પદ એવાં મળે છે, જેમાં કૃષ્ણને વર તરીકે મેળવવાની ગોપીની અસિદ્ધાપા વ્યક્ત થઈ છે. એક પદ અત્યંત ભાવુક્તાભર્યું છે .

મુને કૃષ્ણ જોયાનાં જોડ, સહિયર, આલોને,
લાગુ ઉમિયાળને પાપ, હરિવર આલોને.
દહેરે દહેરે દીવા કરું રે, પૂજું સઘળા દેવ,
શામળિયા વર ભે મળે તો યંજી ૧ કરું તમરી સેવ.
જાણુ મારી અસોમલી રે, સસરો શ્રી નંદરામ,
કંથ દોહોસો કાનજી રે, નરસંજો ગુણ ગાવ.

ખીજું પદ વર્ણનાત્મક છે. એમાં કૃષ્ણને પરણવાની અભિલાષા સ્વપ્ના-
નુભવ રૂપે રજૂ થઈ છે — ‘આજની રાતની વારતા શી કહું? સ્વપ્નમાં રામળા
સંગ પરણી’. ચોરીમાં બેઠી, ફેરા ફર્યા, હરિએ હાથ ઝાલ્યો, જશોમતી સાસુને
પગે લાગી વગેરે. પણ ‘નરસૈ’ના સ્વામીને સંગ રમતી હતી, એટલે અવધીને
હું રે જાગી.’

કૃષ્ણના મિલન માટે ઉત્સુક ગોપી કૃષ્ણ આવતા નથી ત્યારે અધીરાર્થ-
પૂર્વક એની પ્રતીક્ષા કરે છે, ઘડીક ઘરમાં, ઘડીક બારણે, ઘડીક આંગણે આવે-
નમ છે. કૃષ્ણ સાંજે આવવાનું કહી ગયેલા તે સવારે આવે છે. ત્યારે, ગોપી
કહે છે, ‘વહાણું રે વાયું’ મુંને આંસુડાં રે લોહતાં.’ ગોપીની ઘેરી વ્યથાનું
આ અસરકારક ચિત્ર છે તે ઉપરાંત સવાર-સાંજના સમયના સંકેતો પણ નક્કર
હકીકતથી, સ્પર્શાત્મક રીતે મુકાયા છે —

વાચદો કાધો’તો સાંજે ગાવડી દોહતાં રે

નરસૈ’થાચો સ્વામી આબ્યો વલોહું વલોતાં.

કૃષ્ણ ગોપીને ત્યાં પધારે છે ત્યારે એનો કેવો ઉમંગ-ઉલ્લાસ ગોપી
અનુભવે છે! — ‘આજની ઘડી રાજિયામણી રે’ ‘આજ મારે દિવાળી, દિવાળી,’
જાણે ‘દૂધ વૂઠ્યા મેહ, સાકર ફેરા હીમ જમ્યા રે.’ કૃષ્ણનાં પધરામણીને
વધાવવા, એની આગતાસ્વાગતા કરવા એ કેવી કેવી તૈયારીઓ માંડે છે, કેવા-
કેવા મનસુબા ધોડે છે! સહિયરોને એ કહે છે કે આપણે ઝળઢળ ઝળઢળ દીવા
કરો, ઢોલદદામાં વગડાવો, મંગલ ગાયો, સાધિયા કરો, મોતીડે ચોઠ પુરાવો,
લીલુડા વાંસ વઢાવી મંડપ રચાવો, ત્યાં વહાલજીને પધરાવો વગેરે. પોતે
આગતાસ્વાગતાની તૈયારીઓ વિચારે છે — શેરી વળાવી સોહામણી કરાવું, ત્યાં
ફૂલડાં વેરાવું, સેજપાથરણું પાથરું, કુંકુંમકેસરતાં ઝાંટણું કડું, કૃષ્ણને પાટે
બેસાડી પગ પખાળું, અગરકપૂરની આરતી કડું, સ્નાન માટે તાંત્રાકુંડીઓ
જળથી ભરું, મોજરાના તેલથી મર્દન કરું, અચરચદનનો ઊગટ કરી કંઠમાં
મુક્તામાળ આરોપું, ખાનપાન પકવાન ખવડાવું, કપૂરકસ્તૂરીની ખીડી કરીને
મુખમાં મેલું, વીંજણે વાયુ ઢાળું, અને છેવટે લાજ લોખી આલિંગન કહું.

ગોપીનો કૃષ્ણ સાથેનો યંત્રધ આત્મીયતાનો છે. એમાં માત્ર પ્રેમની
ધનિષ્ઠતાને નહીં, લાડ, અભિમાન, રિસામણાં-મનામણાં, છપ્યાં વગેરેને પણ
સ્થાન છે. કૃષ્ણ પાસે એ લાડ કરે છે કે સોનાનો ચૂડલો લાવે, ઝાંઝરિયાં
ધડાવે તો મને બોલાવે. વળી,

નાગલડાના કોડ રે, નરહરિ નાગલડો ધડાવે,

અકોટડો અમે નહીં પહેડું, પ્રભુ પરજિઓ લાવે.

એક પદમાં ગોપી નાઠની રૂથી માટે રિસાય છે, સહિયરો અને મહેણાં
મારે છે કેમકે બધાને નકવેસર છે, ત્યારે પોતાને વાળી છે. ગોપી કહે છે—ક્યાં
'સુધી નાની હતી ત્યાં સુધી બોલી નહીં'. કૃષ્ણ રૂથી લાપી ગોપીને સંતાપે છે.

ગોપી કૃષ્ણને દૂર રાખે, એની પ્રેમબેદાના અસ્વીકાર કરે, એના પ્રત્યે રાખ
પ્રગટ કરે એવું નિરૂપણ કરતાં ઘણાં પદો મળે છે. કોઈ વાર ગોપી અભિમાનથી
એમ કરે છે—

કુખ જોતાં અભિમાન ધરીને શયનકરણ વાળે રે

અપવિધાળી આંખ જોઈને હૃદય પર પાલવ ઢાળે રે.

કેટલીક વાર ગોપી પોતે ધણિયાતા હોવાનું, કુળનારી હોવાનું ચોરસ જાણ
ધરે છે—

* જાંબર મારું મેલ, પીતાંબર। હું છું નિર્મળ તારી રે.

* જાજ લગી અમારા કુળમાં નથી કોઈ કહેવા,

લાંછન લાજે, લક્ષ્મીવર। રહેા અમથી અળગા.

* નહીં બોલું, નહીં બોલું, મારા વહાલા ! મારચડે મ બેલાવીશ

હું ધણિયાતી, બોવનમાતી, વાળ ન વાંચી શક રે,

આપણું આપણ વણ દોમ, 'ઝેલે સામું' ન જોવાયે રે.

કેટલીક વાર લોકલજ્ઞ તથા ધણી ને જાણરિયાનાં બધાં એમાં કારણભૂત હોય
છે. કેટલીક વાર કૃષ્ણના ચારિત્ર્ય—એના બહુનારીવલ્લભત્વથી ગોપી એના
તિરસ્કાર કરે છે—

અંધ મ મારું કષ્ટશે, કોમળ કર તારે તપશે, ચરિત્ર અવશં તોરાં

અને કોઈ વાર ગોપીને એ ચતુરાઈભરેલા વિનાશ દોષ છે—'તમનું
સાંછડાં મેઠે' તો નરહરિ તમ સરખી યાત્રી ઢાળી.'

જોઈ શકાય છે કે આમાં કટાક્ષાદિ અન્ન લાવેા પણુ કમળે છે અને
કૃષ્ણનાં વર્તનવલકાર તથા ચરિત્રનો સંદર્ભ પણુ લેપડે છે. કૃષ્ણના બહુનારી-
વલ્લભત્વવાળા પદોમાં આ બધાં વિશેષ અવકાશ મળે છે. જે હવે પછી
આપણે જોઈશું. પરંતુ અગત્યની વાત એ છે કે ગોપીને આ તિરસ્કાર, એની
રીસ ખરા હૃદયની નથી, ❧ કૃતક છે. કૃષ્ણના કામચૂને એ ટાળી શકતી નથી
'વેરીડો (=કામ) વસે તન મહિ' અને 'વણુબોલાં ન રહેવાયે', કૃષ્ણને દોષ
મળે અને ગોપી હસતીરમતી એની પાસે જાય એવું ઘણાંપણાં પદોમાં જોઈ
મળે છે. આ ભાવપલટા યાગ છે બહુધા આકર્ષિત રીતે, તોપણ કૃષ્ણગોપીના
હૃદયસંબંધને એ પ્રગટિત કરે છે અને આપણે માટે ચમત્કૃતિપૂર્ણ અને છે.

અવિચિત કૃષ્ણે ‘અજલા ખીતી ટાળા’ એવું બને છે અને ક્યારેક સખી
ગોપીને રીસ છોડવા સમજાવે છે —

* રસજીડાં રમતાં લીલે તે રહેરાં લાવે રે
ઠઠિણપણું નવ કીલે, કામિની, મનમથ માત છંડાવે રે.
તાણાતાણુ ન કીલે વહાલા-શુ” મન ઢળકતું કરીએ રે.

* માન, માન રે સજની! જ્યાં લગી હોય રજની,
આ અવસર આધે નહીં, સુખ નોહે, મારી સજની.

કેટલીક વાર કૃષ્ણ ગોપીને મનાવી લે એવું બને છે — ગોપી માટે એ
નાકની ફૂલી લાવી દે છે અને ગોપી એને પલંગપાયે કુસુમમાળા વડે બાંધવાનું
કરે છે ત્યારે કૃષ્ણ એ રીતે બંધાવા તૈયાર થાય છે અને ગોપીને વચન આપે
છે કે તારા મંદિરમાંથી હવે હું નહીં જઈ, તારા સરખી અન્ય કોઈ નારી નથી.

રાધાના રસજીનાં બેએક પદો મળે છે તેની પણ નોંધ લેવી જોઈએ. એક
પદમાં રાધા કૃષ્ણની છાતી પરનો મણિને હાર જોઈ વહેમ લાવે છે અને
કૃષ્ણને છોડી જતી રહે છે. કૃષ્ણ રાધાને મનાવવા ફરીને મેઠલે છે. રાધા
માનતી નથી. એ કહે છે કે પ્રભુ મન માને ત્યાં મહાલે છે અને અમારા વિના
એને આલે છે, પછી શું? ફરી આ સંદેષે કૃષ્ણને પહોંચાડી એક વાર રાધા
પાસે જઈ એને શિર નમાવીને મનાવવા કહે છે. આ પદ અહીં ઉલકક રીતે
પૂરું થાય છે અને વધુ પડેલી પ્રસંગાત્મક રચનાનો ભાગ હોય એવું લાગે છે.

ખીજ પદમાં રાધાનો હાર કૃષ્ણ રુકિમણીને આપી દે છે તેથી એ રિસાય
છે. કૃષ્ણ થાળ લરીને મોતી મંગાવે છે અને અણવીધેલાં મોતી પડેલી બતાવી
ફેલી રાધાને મનાવી લે છે. કૃષ્ણ રાધાને મનાવવા પોતાની દિવ્ય, ચમત્કારિક
શક્તિ વાપરે છે એ એક વિરલપણે સાંપડતું ઘટનાનિરૂપણ છે.

ગોપીનાં ઇર્ષ્યાભાવનાં ઉદાહરણો વાંસળીનાં પદોમાં આપણે જોયેલાં. અન્ય
છે પ્રત્યે ગોપી ઇર્ષ્યા-અસલા અનુભવે એવું આલેખન કરતાં થોડાંક પદો મળે
છે. અસલાનું કારણ, અલગત, કૃષ્ણની પ્રીતિપાત્રતા. એ પોતાની શોક્ય હોય
એવું ગોપીને લાગે. પાનડી પટાળીએ શોભતી નવલ નારને જોઈ ગોપીને થાય
છે કે એ શોક્ય બનીને આવી છે, એની આગળ આપણે ઝાંઝાં પડીએ છીએ
અને એ આપણા પ્રિયતમનું મન હરશે. નવલ નારની અંજશોભાનું ગોપીમુખે
એવું રસિક મનોહર ચિત્ર ખડું થયું છે કે ગોપીને તક થયાઈ લાગે.
પરંપરાગત અલંકારોથી નિર્મિત થયેલા આ ચિત્રની એક રેખા એની નૂતનતા
ધ્યાન ખેંચે છે —

‘ચતુરપણુ ચાલ્યાનું’ જોને, કરેલું-કાંઈ પેરે લળેકે રે.’

કૃષ્ણ અન્ય સ્ત્રી સાથે વિવાહ કરીને આવે છે, એવો સંદર્ભ ધરાવતાં પદોમાં ગોપીની મુખ્ય પ્રતિક્રિયા તો એ અન્ય સ્ત્રી પ્રત્યેની ઈર્ષ્યા જ હોય છે. ‘કાણુ પુણ્યે કરી ધન્ય તે સુંદરી, તમ સાથે રહી રવણી ભગી’ એ વાક્યમાં સુંદરીને માત્ર ધન્યવાદ નથી, એના સુખની ઈર્ષ્યા પણ છે. કચારેક ગોપી એ અન્ય સ્ત્રીને વ્યભિચારીની ગણ દે છે, એને ધૂતારી તરીકે વર્ણવે છે ‘અને કૃષ્ણને એણે ભ્રાણવ્યે છે એમ માને છે. પોતાનું સુખ હરી લેનાર એ સ્ત્રી પ્રત્યે રોષનો ભાવ અનુભવે છે. ગોપીના હૃદયની કટુતા અહીં વ્યક્ત થાય છે.

આ પદોમાં ગોપીના કૃષ્ણ માટેના મનોભાવો ઐક્ય ધરાવેલી સ્ત્રીના મનોભાવો છે. કવચિત જ એ અન્ય સ્ત્રી સાથેના કૃષ્ણના સંબંધને સહન રીતે સ્વીકારીને ચાલે છે, મોટે ભાગે તો એ કૃષ્ણથી રિસાય છે, એના પ્રત્યે રોષ પ્રગટ કરે છે, એને નિંદે છે, એની અવહેલના કરે છે, એને ઉપાલંબ આપે છે અને વ્યંગ્યવચનો કહે છે. કૃષ્ણને એ વ્યભિચારી, ઝાઝાં ધરના પરાણી કહે છે. એ પરધેર ભતો અટકતો નથી; તેથી એને ધૂર્વ, કપટી, દેશમાં ખોટા ને મુખના મોઢા, બોલ્યું ન પાળનારા તરીકે વર્ણવે છે. આ તો ‘મધુરી વાણી મુખ મારણા બોલે, વિષ-હળાહળ સર્પ ખાયે’ એના જેવું છે. એનો વિશ્વાસ કેમ થાય ? ‘તસ્કેરનો જઈ છેલ્લો મરીએ, જૂઠ્ઠાને શું કહીએ રે ?’ કૃષ્ણની એ મનઃક ઉઘાડે છે કે ‘તું’ તો નટવો ધઈને નાચ્યો રે’ ‘તું’ તો ભયક ધઈને ભય્યો રે!’ વ્યંગ્યવાણુ મારે છે કે ‘શું ભવન ભૂલી ગયા ?’ ‘સાથે સાહેલડીને કેમ ન લાવ્યા ?’ એ કૃષ્ણને બાકારો આપે છે કે હું દાર નહીં ઉઘાડું, આજ તો જ્યાંથી આવ્યા છો ત્યાં ભગી, કાલે વહેલા આવજો.

કૃષ્ણ, અલબ્ધ, બચાવ કરે છે કે હું તો મારે મંદિર હતો, મને જોવ આવી ગઈ હતી. પણ ગોપી એ બચાવ શાને સ્વીકારે ? કૃષ્ણ મોટી રાતે આવ્યા ॥ અને એના અંગ પરનાં ચિહ્નો અન્ય સ્ત્રી સાથેની સ્પર્શક્રીડાનો સંકેત કરે છે. ગોપી આ અંગચિહ્નોની નોંધ લે છે અને કૃષ્ણની સામે એને ધરે છે, ત્યજે એની બિલટવપાસ ન લેવી હોય : અંગ આળસભર્યાં છે, આખ રાત્રી અને નિદ્રાળુ છે, માથા પરની રૂલે બરી કેસરી પાધ છૂટી, અટપટી ઘઈ ગઈ છે, માલ પર અશ્વત્થઠણિકા સોઢે છે, કપાળ પરનું તિલક રેળાઈ ગયું છે, કેસરના હાર કરમાઈ ગયા છે, અંગ પર નખની રેખાઓ છે, વાસા પર કંઠણની ભાવ છે, વાળને અળતાનો રંગ લાગ્યો છે, માલ તંબોળથી રંગાયેલા છે, અંધર પર અંગનની રેખા છે, છાતીએ કોસ્તુબને જાલે હાર છે, પીતામ્બરને

સ્થાને નીલાંબર પહેયું છે, અધર નીચે ખાડો છે - ત્યાં નથનો દાંડો ખૂંચે છે, વગેરે. સંકેતોની આ રસમય સૃષ્ટિ છે અને કૃષ્ણને 'આ શું છે?' એવા પ્રશ્નલાવથી મુકાયેલી હોઈ વિશેષ આસ્વાદ બને છે.

અસખત ઘણાં ખરાં પદોમાં અંતિમ પંક્તિમાં તો પછી 'નરસૈયાચો સ્વામી ભલે રળિયો, વિરહિણી નારનો વ્રહ્ લાગ્યો' એ પ્રકારનું નિરપણ આવે છે. કૃષ્ણે ગોપીને મનાવી લીધી હોય એવું આપણે માનવાનું રહે છે. કૃષ્ણે ગોપીને મનાવી લીધી કે ગોપીએ કૃષ્ણનો ખુલાસો સ્વીકારી લીધો એવો સ્પષ્ટ ઉદ્દેશ્ય કવચિત જ મળે છે.

અન્ય સ્ત્રી સાથેના કૃષ્ણના સંબંધનો સંઘર્ષ ધરાવતાં પદોમાં બેત્રણ પદો જુદાં તરી આવે છે. એક પદમાં ગોપીના દેખતાં કૃષ્ણ શોકચને બોલાવે છે અને ગોપી કૃષ્ણને નિર્લજ્જ કહીને એના પર આકરા પ્રહારો કરે છે. બીજું એક પદ તો અત્યંત વિલક્ષણ નિરપણવાળું છે. એમાં પાછલી રાતે કૃષ્ણ ચક્ષુવચ્ચે આંખો અને ડોહતાં અંગ સાથે આવે છે, ને સાથે છે બે સખીઓ. કૃષ્ણ એને ઠંઠે હાથ નાખેલા છે. સામાન્ય રીતે અસુયાલાવથી બળતી ગોપીનો અહીં જુદો જ પ્રતિક્રિયા વ્યક્ત થઈ છે. અહીં તો ગોપીના મનની રીસ જતી રહે છે અને આ પ્રેમદશ્ય એ ચક્રિત થઈને જોયા કરે છે. પોતાનું જીવન શોકાય-માન થયું એવું એને જાણે લાગે છે અને સખીઓ સાથે પ્રભુજીને પલંગ પર પધરાવે છે. ગોપી માત્ર દર્શનસુખ માણે છે, જેને કવિ અંગ્રસ યોગથી પણ અધિક સુખ લેખે છે. અનસુયા પ્રીતિ અને દર્શનસુખનું નિરપણ કરતું આ પદ એક ઘણું વિશિષ્ટ પદ બની રહે છે.

પાછલી રાતે કૃષ્ણ આવ્યા હોય એવો સંઘર્ષ ધરાવતા એક પદનું ઘટના-નિરપણ જરા જુદી રીતનું છે. એમાં ગોપી અશ્વસેસ વ્યક્ત કરે છે કે પોતે જાગી નહીં, રાહ જોતાંજોતાં જીંધ આવી ગઈ અને કૃષ્ણ પાછા વળી ગયા. પ્રિયતમ તો પોતાનું વચન પાળી ગયા પણ હવે શું કરવું? કૃષ્ણ કયાં હશે? શોકાય મારું લાંબાજો? બઈને એને પગે લાગું. શામળો તો સંરળ છે, એવું બહુ ગોપી વિચારે છે ત્યાં ગોપીની સખી એને કહે કે હરિ તારું હેત જોવા ખારણે ભેલા છે, ગયા નથી. આમાં પણ કયાં કંઈ વિનાનો ગોપીનો સ્વરહ હૃદયનો પ્રતિભાવ વ્યક્ત થયો છે.

કૃષ્ણ સાથેના પ્રીતિસંગ ધ પરત્વે સાસુ, નાણુંદ, ભરથાર, પડોશી, કુર્બનો - વગેરેના ભયથી સંકેચાતી ગોપી કોઈ વાર એ ભયને ક્યાંથી દે છે અને હિંમતપૂર્વક કૃષ્ણ સાથેના પ્રીતિસંગ ધને સ્વીકારે છે. એ વિચાર છે કે

ગોપી પોતાનો સુરલાનુભવ બીબાની સમક્ષ પ્રગટપણે વર્ણવે છે તેથી લગ્નગીતવાને અવકાશ જાગ્યે જ રહે છે. ગોપી મોટે જાગે કામકલાકુશલ, ધૃષ્ટ, પ્રગલ્ભ નાગિકાને રૂપે દેખાય છે. એક સ્થાને એને મદિરા પીધેલા કાથી સાથે સરખાવવામાં આવી છે. કૃષ્ણને એ આલિંગન લેવાની રીત સિખવાડે છે । —

સાંઘડાં ઘેતાં રે વહાસો, લોચન કાં મીચેત ?

સાંઘડાં લેવાની રીત સિખવાડું,

કુચ મઠી મુખ અધર કસીને એણી પેરે સાંઘડાં લીએ.

પ્રિયતમને વિપરીત દુરતે રમણચો એમ એ નિઃસંકેત જાહેર કરે છે અને સુરતસંભાષણ પીનશ્વેષધરૂપી પાખર વગેરેથી સંભળ સર્વ અર્થત પ્રિયતમને કેવો જાણે, કેમરીને કાન પકડીને કેવો નયનવ્યો તેવું વર્ણન કરે છે.

મદિરાપીધા કાથી જેવી ઉન્મત ગોપી અને આ સંયોગમુખ ! એના એને ધરવ કયાથી ઘાય ? સવાર જાલડી ન પડે એવું એ ધૃષ્ટ છે તથા અંતરે ઉતાવળો ન થવા, ફૂંકડાને પોતાનો અવાજ ન કરવા અને દીવડાને નિમંણી અધોત પ્રગટ કરવા પીનવે છે.

સંયોગમુખના અનુભવ પછીની સ્થિતિનાં કેટલાક ચિત્રણો મળે છે તેમાં એ અનુભવનું સ્થાન રહેલું હોય છે. સંયોગમુખ અનુભવ્યા પછીની ગોપીની સ્થિતિનું, એની મેટાઓનું નીચેનું ચિત્રણ કેવું આવેદન વાસ્તવિકસમુદ્ર છે । —

* સેનેથી જીડી રે ક્યાના, શીશ અબોડે વાણે રે

* આળસ મોટે ઉભરતી અંગે, અલવે કરે ઉન્મેષ રે

* લકસકતી શિર અંબર ઝોડે, કંચુકાળંધ સમારે રે

માહુલતા બેડીને રક્ષે નિશામુખ વિચારે રે.

સવાર ઘડાં ગોપીની જે મૂંઝવણુભરી સ્થિતિ યાચ છે તેવું વર્ણન પણ ચોક્કસ પદોમાં થયું છે સવારે તો ગોપીને ધરના કામકાજના વળગવાનું હોય. અને બહી કૃષ્ણ જીડતા નથી. એનો ઝાશીકા નીચે ગોપીનાં ચીર કમાવેલાં છે. એ કૃષ્ણને જીડવા માટે પીનવે છે. એમ પણ કહે ॥ કે પાસું મરડો તો મારાં ચીર જે'ચી લઈ'. કૃષ્ણને સાફ કરવા જતા લોકો જાગી જાય અને એના પગનો અંગૂઠો મરડે તો ધૂધરા વાંગે. ગોપીનો આ વિચાસણુ આપણને મનારેજક અને છે. એક પદમાં કૃષ્ણ પોતાના પીતાંગરને ન્થાને ગોપીનું પટકુળ પહેરીને જતા રહ્યા છે અને હવે ગોપીએ, સું કરવું એ મૂંઝવણુ વ્યક્ત કર્યું છે.

આ પદોમાં પ્રણાતની કેટલીક સુંદર વર્ણનરેખાઓ સાંપડે છે — વારાડું

નાતનાતની સેવા ઉઠાવે છે —

‘ઠગુનાંબળ ઘડુલા ભરાવે, મસ્તક પર મેલાવે રે,
છેલ્યા કરાક, ચડતાંજીતરતાં બળ ઠરી જાંઠ ઝલાવે રે.
ઠા વેળા વહાલો માયુ’ જાળાવે, લાંબી વેણી ગૂંથાવે રે,
સેંધા માંહે સિદ્ધર ભરાવે, નિલવટ ટીલડી ચોલાવે રે.

કૃષ્ણ ઘેઈ જીંચી ભૂમિકાએ નથી. જોપી સાથે એની સમાનભાવની પ્રીતિ છે. એ પ્રીતિમાં કૃષ્ણનાં વિશામણાં-મનામણાંને સ્થાન છે. કેટલાંક પદોમાં કૃષ્ણનાં રસણાથી વ્હાકુળ બનેલી જોપીના ઉદ્દારો મળે છે—કૃષ્ણે અબોલા લીધા છે, શરીમાં સામો મળે તો ઠેઈ વાત યતી નથી, સેને સૂતાં એ પોસું ફેરવતો નથી, એને પગે પડી પડીને મારું કપાળ ધસાઈ ગયું, હવે શું કરવું? સખી એને સલાહ આપે છે કે ‘જાકિ ઠરી જોળવીએ પ્રભુને’.

કૃષ્ણનાં રસણાનાં કારણની રસિક કલ્પનાઓ પણ થયેલી છે. જોપી વિચારે છે કે આદિ-જન લેતાં કાણુ પયોધર ખૂંચ્યા એ મારો અપરાધ. વેણી સમારતાં મને વાર લાગી એ મારો દોષ. એ સોંકવનો પણ વાંક કાઢે છે કે એને મંદિરથી આવ્યા પછીથી કૃષ્ણ હસીને જોલ્યા નથી સોંકવ એનો ઉત્તર વાળે છે કે દોષ તારો જ છે, તું જાણજાણ આગળ જોલતી ફરતી હતી કે વહાલો વ્યભિચારી છે. અને વ્યવહારસૂત્ર આગળ ધરે છે કે ‘પુરુષ અમર હોયે તેનું’ મન ન ધરીએ, આપણુ અળખા પિયુને રસણે મરીએ.’

રતિકીડામાં કૃષ્ણ કૃષ્ટ, પ્રગલ્ભ નાથકની જેમ વર્તે છે—‘અધર કસોડરી રાતા કાપા, બણે કુંકુંભવાને’, ‘કાંચલડાં દણ કટકા કાપી’, ‘જોળી ઉતારીને સીર કંડાવ્યાં.’ જોપીએ કૃષ્ણને કહેજું પડે છે કે ‘હળવે હળવે ધંધાડ, હો મધુકર! કાંચોશ રે કટિ ઝીણી.’

આનો સાથે માદ ઠરીએ કૃષ્ણનું બહુતારીવલ્લભત્વ. એટલે શુભાશના પદોમાં વ્યક્ત થતા કૃષ્ણના રસિકચતુર કૃષ્ટ નાથક તારીફના બહુ-આયામી ચરિત્રની આપણને ઝાંખી થશે.

કૃષ્ણજોપીસંબંધ પરત્વે એક વિલક્ષણ પરિસ્થિતિ કેટલાંક પદોમાં તિરપાયેલી મળે છે તેનો નોંધ ખાસ લેવો જોઈએ. કૃષ્ણ અથવા તો જોપી અથવા તો બંને નાનકડાં તરીકે ઉલ્લેખાયાં-વર્ણવાયાં છે. કૃષ્ણને જોપી ટેકાર ઠરે છે કે ‘વધ નાની ને વસો મન માંહે, ધરમકરમ નવ જાણો.’ આ કૃષ્ણ પ્રભાતમાં પરનારીના પાલવ તો તારો છે! એક પદમાં નાનકડા પર નંદકુંવરને જોપી કેવા લાડ લડાવે છે એનું વર્ણન થયેલું છે—એને હથપૂર્વક

હિંદોળે છે, વસ્ત્ર-આભૂષણ પહેરાવે છે, માથેથી હેઠો નથી મૂકતી, ઘોડે ચડાવે છે વગેરે. ખીબાં પદોમાં નાના નાવલિયાનું—કળેડાનું દુઃખ પણ વ્યક્ત થયું છે. એને આલિંગન કઈ રીતે લઈ શકાય? એને ભેઈને શણગટડો વાળવાનો પણ રહેતો નથી. વળી એમ પણ વિચારે છે કે ‘અધરસુધારસ સીંચીએ તો મોટેરો થાય રે.’ એક સ્થાને નાનડિયા વરતું આવું પરિવર્તન પણ આલેખાયું છે :

નાનડિયો અતિસુંદર, બાઈ રે, કર ગ્રહી ઉર પર લીધો રે,

તિમેષ માંહે નવભોખન ઘઈને અધરસુધારસ પીધો રે,

આ જ રીતે નાનકડી નાર ને પોઠા—મોટા પિયુના ઉલ્લેખો મળે છે.

એક પદમાં ગોપી કૃષ્ણને પોતાના સામું ન ભેવા કહે છે, કેમકે—

હું નાનકડી નખ જેવડી, હાવસાવ નવ બલું;

પછેડો પહેર્યો પીતાંબરનો,

ત્તં દ્રવે અંગ અનંગ ન વ્યાપે તાં હવે. હું સપરાણી.

ખીબા એક પદમાં ગોપી કૃષ્ણને ચોળાની કસ ન છોડવા કહે છે, કેમકે ‘કુચક્ષ્ણ નહીં તમ ભોગ્ય.’ પણ કૃષ્ણ તો એને હૃદય ભીતર લે જ છે અને પ્રથમ સમાગમનું સુખ માણે છે. કોઈ પદમાં ગોપીનો અકસોસ પણ વ્યક્ત થયો છે કે પોતે નાનકડી હોઈને કોડાસુખ આણી શકતી નથી. કૃષ્ણ નાની કન્યા—‘વામણીડી’ (કુખ ?) સાથે પરણવા બેઠો છે તેની સબક ઉડાવતું એક પદ પણ મળે છે—અંજે તંબોળનો કબજો ને વરમાળાના આંકા પકચા છે, આ વામણીડીનું શું બેઠું, વગેરે.

કેટલાંક પદોમાં ગોપીસખી કૃષ્ણને પોતાની સખી સાથે મુદ્દુ વ્યવહારની સલામણુ કરે છે—એ નાનકડી નાર એવંત્રા સરખી સુકુમાર છે, ઉછાંછળા ઉન્માદ તણને એની ‘સાથે હેતથી વાત કરજે, એને હીંડોળે લઈને હેળવજે, એની ચોળા આકળો ઘઈને ઉતાગીશ નહીં’, એ ભયભીત ઘઈ જશે. સુકુમાર પ્રજ્ઞયકીડાની ઘોડી રેખાએ આ નિમિત્તે આપણને સાંપડે છે.

ક્યારેક કૃષ્ણગોપી બન્ને નાનાં હોય, સરખેસરખી ભેડ મળી હોય એવું પણ વર્ણવાયું છે. આ સ્થિતિ સંયોગસુખને બાધક નથી. ગોપી લાડપૂર્વક કહે છે કે ‘પહેલું આલિંગન હો, મારા વહાલા, પછે અમે દેશું લળીય લળી.’

શંકારનાં પદોમાં શંકારનું આલેખન એટલીગંધી સ્વૂળ, લૌકિક સૂચિ-એથી થયું છે કે એનો ભક્તિ સાથે મેળ કેમ બેસાડવો એની આપણને મૂંઝવણ થાય. પરંતુ કૃષ્ણની દિવ્યતા, એના ભગવત્સ્વરૂપના સંકેતો કવિએ અંવારતંવાર

મુક્યા છે અને એમનો પોતાનો અભિપ્રાય પણ અસંદ્ધિ રીતે બહાર કાઢે છે - 'સ્વામીસંત રમતાં પુનરપિ જન્મ ન હોય' કે 'સ્વામીસંત રમતાં સંસાર બંધો ન બંધાયે' કે 'ગોપીનું આ હેવાતણુ અખંડ હેવાતણુ છે, એટલેકે સંસારી હેવાતણથી જુદી કોટીનું છે અને મુલ્યે ગોપીને 'આપ સરખા કીધી' છે. પ્રેમની ધનિષ્ઠતા સુચવવા, ઈશ્વર પ્રત્યેના નિઃસ્કંધાંત, કરાવ્યા વરણ વિનાનો અસંધ સમર્પણનો ભાવ દર્શાવવા સ્પૂર્ણ શંકારચિત્રો આપ્યાં ॥ એમ, પછી, આપણે જાનવાનું રહે.

શંકારનાં પદોમાં પુનઃપોષ્ય ઘણું છે, તેમ જીતાં, પ્રસંગ, પરિસ્થિતિ, ચરિત્ર અને ભાવનું આ વૈવિધ્ય અવગણી સુકાવ એવું નથી, એનો કાવ્યરસ ઓછો દર્શાવે નથી. રૂઢ વર્ણનોની વચ્ચે જગજા બતાં, વાસ્તવની સૂઝ અને કલ્પનાની રમણીયતા દર્શાવતાં સુંદર શબ્દચિત્રો પણ નજર ભરાર ન રહેવાં ભેદાયે. એમાં અલંકારરચનાનાં તાલગીતમાં દષ્ટાંતો જડી આવે છે, જેની નોંધ પ્રસંગોપાત્ત આ પૂર્વે આપણે લીધેલી જ છે. હજુ એવાર વિશિષ્ટ અલંકારરચનાઓ જુઓ :

- * ચાંદલો કામાએ કર ઠરિયો, ભણે સુધી ઉપર દિનકર ધરિયો,
- * પિંજુસંત્રમ કું હાર ન ધરતી, ભણે રમે અંતર ધાયે
- * નહિ વિના પવંતસિંધુ સમાણા, તોરાતોરા રૂઢિયા મઠિ
- * હરિના મુખના મરઠલડા, ભણે ચમત્ એકલમ.

કૃષિ અલંકારરચનાનો આવેશ અનુભવે છે અને અલંકારવલ્લિઓ પણ કાઈ વાર આપણને પ્રાપ્ત થાય છે.

રચનાવિધાનના દેટલાક વિશિષ્ટ તરીકાઓ પ્રસંગોપાત્ત જોવા મળે છે તે ખાનાઈ છે. ભાવપલટાની રીતિ તથા 'લટકો'ના તારથી સંધેલી કાવ્યરચનાની વાત આજળ થઈ ગઈ છે. આ ઉપરાંત ક્યાંક 'હળવે હળવે હળવે હરજી...' એમ શબ્દપુનરાવર્તનથી રમણીય છંદો બોલી કરવામાં આવી છે. ક્યાંક પદસંકળા જેવા મળે છે અને કાઈકાઈ સ્થાને 'ઓવિંદ ગારુડી રે' 'મેલી મહિમારુડી રે' જેવી એકાંતર મુવાનું રસપ્રદ આયોજન મળેલું છે. એ મધુ' આ 'દે'માંનાં વર્ણનાં કાવ્યસ્તુધમાં ઉમેરો' તરે છે.

૧૧. જ્ઞાનાત્મક અને બોધાત્મક પદો

જ્ઞાનાત્મક એટલે પરમતત્ત્વસ્વરૂપ, અલંકારરૂપ અને જીવજગત-ઈશ્વરસ્વરૂપ વિશેનું દષ્ટિનિંકુ રજૂ કરતાં પદો તથા બોધાત્મક એટલે ભક્તિ, સંસારવેરાગ્ય, સદાચરણ, સંતસંજાત વગેરેનો બોધ કરતાં પદો, આ બંને પ્રકારનાં પદો

કેટલીક વાર અળગાં રહી શકે છે તો કેટલીક વાર અળગાં રહેતાં નથી. આ પ્રકારનાં પદો પંચોતેર જેટલાં મળે છે, જે નરસિંહના સમગ્ર પદસંચયમાં નાનકડો હિસ્સો ગણાય. પરંતુ ‘પ્રભાતિયાં’ તરીકે ઓળખાયેલાં આ પદો જ લોકમુખે વધારે ચડેલાં છે.

નરસિંહનો વિશાળ પદસમુદાય તો કૃષ્ણલીલાનું જ્ઞાન કરે છે. એટલે નરસિંહની કવિતાનું પ્રેરક સાધક બળ કૃષ્ણભક્તિ જ છે એમ કહેવાય. એ કૃષ્ણભક્તિ એકાંતિક છે અને મજવાસીઓની — ગોપીઓની પ્રેમલક્ષણા ભક્તિ છે.

આ પદોમાં પણ સ્વાભાવિક રીતે કૃષ્ણભક્તિનો બોધ છે. કવચિત્ કૃષ્ણની સાથે રામનું નામ ગૂંથાય છે ને ‘અમે રે વેવારિયા રામનામના’ ‘પદો રે પોપટ રાજ રામના’ જેવાં ડાઈક રામભક્તિનાં પદ મળે છે. મધ્યકાલીન ભક્તિપરંપરામાં કેટલીક વાર રામ અને કૃષ્ણ એ નામો પર્ચાય જેવાં બની ગયેલાં હોવાય છે, પરંતુ નરસિંહમાં આણું ઓછું થયેલું છે ને કૃષ્ણની અનન્યભાવે ભક્તિ કરવાનું તો સ્પષ્ટ કથન થયેલું છે :

પૂરણ પુરુષોત્તમ નવરંગી તણ અન્ય દેવે જેનું મન મોહે,
કોટિ ચિતામણિ કામધેનુ તણ મહિષીના કુંવરનું દૂધ દોહે.

ઈશ્વરપ્રાપ્તિના સર્વ માર્ગોમાં ભક્તિમાર્ગ એક છે — ‘સંકળ સાધનાનું’ સાર હરિનામ છે.’ એ અત્યંત સરળ, કષ્ટવિહીન માર્ગ છે. એક નાનકડાં પણ ભારે ચોટદાર દૃષ્ટાંતચિત્રથી કવિએ આ વાત મૂકી છે — ‘લીધું લહેકાવતાં રાજ લેવું.’ અન્ય માર્ગોમાં કષ્ટ રહેલું હોય છે અને કવિ અવારનવાર એની નિરથકતા બતાવે છે :

બગ ને ભેગ ને જગનથી નર દબ્યા,
ભૂખ વેઠીને શીદ મત કરતો ?
તીર્થની શોચના મેલ મનથી પરી,
દેહે દમીને કાં જન્મળ કરતો ?

ભક્તિનું શરણું લેનારને વર્ણધર્મનાં કર્મો પણ કરવાનાં રહેતાં નથી. આમ ભક્તિમાર્ગમાં કશાં બંધનો નથી, કિંમતોહની કશી જન્મળ નથી.

ભક્તિને કવિ આ પૃથ્વીલોકની અતિ મૂલ્યવાન ચીજ ગણાવે છે — ‘મૂતળ ભક્તિ પદારથ મોટું.’ બ્રહ્મલોકમાં એ પ્રાપ્ય નથી. પુણ્ય કરીને જેઓ અમરના પુરી પામ્યા હોય છે તેઓ પણ એ પુણ્યબળ-પૂરું થતાં ચોરાસીના ફેરામાં ભટકે છે. માટે જ —

હરિના જન તો મુક્તિ ન માગે,
માગે જનમોજનન અવતાર રે
નિત્ય સેવા, નિત્ય કીર્તન યોગ્યજન,
નીરખવા નંદકુમાર રે.

કૃષ્ણભક્તિનો આ માર્ગ તે રસમાર્ગ છે. એની રસવત્તા એક તત્ત્વપદાદ્યોત્થો કવિએ હૃદયગ્રમ રીતે પ્રગટ કરી છે - 'જનમોજનન લોલારસ પાવતાં હઠાણનાં વઠાણ તે દાર હૃદે.'

ભક્તિ માટે જનમોજનન અવતારની વાત આ પદોમાં એકથી વધુ વાર અને સુલક્ષણે મુકાઈ છે. તે સામે પુનરવતારમાંથી છૂટવાની વાત પણ આ પદોમાં અવારનવાર મળે છે જે ખાસ નોંધપાત્ર છે :

* નરસિંહના જ્વામીને રનેહથી સમરતા

૧. ફરી નથ અવતરે નર ને નારી.

* જેણે કૃષ્ણરસ આધિયો, પુનરપિ આવને ગ્રહ નાવે.

ભારતીય ધર્મસંસ્કારપરંપરામાં આ સંસારછૂવન આશાવી, મિથ્યા, િપક્ષ અને નિઃસાર મનાયુ છે અને તેથી એમાંથી છૂટવાનું છજ ચણાણું છે. આ એક જ્વાપક સમજમાંથી નરસિંહ મુક્ત રહી શક્યા નથી અને તેથી તત્ત્વવેશ્યારની અસત્તિ વહોરી લીધી છે એમ લાગે છે.

નરસિંહને છટ ભક્તિ તે પ્રેમલક્ષણભક્તિ છે - ઈશ્વરને માત્ર આહવાનો, પ્રેમદષ્ટિએ જોવાનો, 'ખીજું' કશું કરવાનું નથી. વન-યાત્ર, યોગધ્યાન, મત, હૃદયન વગેરેનો આશય સેવાથી જે હરિ સ્વપ્નમાં પણ દેખાતો નથી તે હરિ પ્રેમદષ્ટિએ જોતાં પ્રત્યક્ષ થાય છે. પણ આ પ્રેમના માર્ગે જ્યાં સુધી જઈ શકતા નથી. મોટા ભાગના લોકો તો મુક્તિને ઝંખે છે. 'દુબળા ઢોરનું' કુશકે મન મળે એના જેવો આ ઘાટ છે. પ્રેમની વાત પરીક્ષિતને પણ સમજાઈ નથી અને શુદ્ધદેવેણે યાનવેરાગ્યની વાત કરી. મંથ પૂરે કપો અને પરીક્ષિતને મુક્તિનો માર્ગ દેખાડ્યો ભગવાને યાત્રી, વેરાગી, ભેગી મુનિને તથા દેવોને, એમને ચારીને, મુક્તિ આપી. પ્રેમને વશ થઈ સકે છે શુદ્ધદેવ-જમદેવ જેવા 'કાઈ વિરલા ભક્ત-ભોગી અને જળની જોપી. જોપીને તો 'પ્રેમે રીતાંબરો પધંત્ર આપે' છે.

નરસિંહને માટે છજ્જમ છે આ જોપીભાવ - સ્ત્રીભાવની ભક્તિ. ઈશ્વર પ્રિયતમ અને ભક્ત પ્રિયવત્તા. આ પ્રેમસંબંધમાં નિકટતા છે, આત્મીયતા છે, ઉત્કટતા

છે ને રસવતી છે. માટે જ નરસિંહ નારી-અવતારને ‘‘સર્વશ્રેષ્ઠ અવતાર’’ લેખે છે. જો સેવકભાવ રાખે તો પુરુષ મુક્તિ સુધી પહોંચી શકે છે, પરંતુ ‘‘રસભયુક્ત રસભુજ, નાય નોહરા કરે, તે નહીં નારી અવતાર પામે.’’ ગોપી પણ પોતાના નારીઅવતારની ધન્યતા અનુભવે — ‘‘કેણુ પુણ્યે કરી નાર હું અવતરી, શ્રી હરિ દીન થઈ માન માગે.’’

શ્રુતિ-સ્મૃતિ-શાસ્ત્રમાં તો નારીને અધમ માનવામાં આવી છે. એકેય શુભમાં એને માટે મુક્તિ નથી. પણ ભગવાને ભોગીજનનું રૂપ લઈ નારીના અધમ અવતારને ઉત્તમ અવતાર બનાવ્યો અને શૃંગારરસને સર્વશ્રેષ્ઠ તરીકે સ્થાપ્યો. વળી આ શૃંગાર તે વ્યભિચારભાવનો શૃંગાર.

ભક્તિ, પ્રેમભક્તિ, શૃંગારભક્તિ, વ્યભિચારભાવનો શૃંગાર — આ સૌપાતપરંપરાથી નરસિંહની ભક્તિવિચારણા અગળ વધતી અને સ્ફુટ થતી અનુભવાય છે. આ ભક્તિ જ્યાં પ્રગટ થઈ એ સર્વનો નરસિંહ મહિમા ગાય છે —

ધન્ય વૃંદાવન, ધન્ય એ લીલા, ધન્ય એ પ્રજાનાં વાસી રે
અષ્ટ મહાસિદ્ધિ આંગણિયે રે ભલી, મુક્તિ થઈ રહી ઢાસી રે.

પ્રેમભક્તિમાં લોહાપવાદનો અંભવ હોય છે. નરસિંહને તો એનો અનુભવ હતો. ‘‘બહી’’ પણ એક પદમાં લોહાપવાદની આ વાત નરસિંહે મૂકી છે. દુર્ભાગિયાં શાશ્વત્ થઈને સમન્વવા આવે છે —

આપણા કુળમાં ‘કેણે ન કીધું’ તે આપણુ કેમ કરીએ રે ?
વેરાગી થઈ નાટક નટીએ ? તુલસી-તિલક કેમ ધરીએ રે ?

માટે જ હરિભક્તિ એ ખાંડાના ખેલ જેવી બની જાય છે. હરિભક્તિની કિંમત ચૂકવવાની થાય છે. આ વિશેનાં નરસિંહવચન કેવાં અસંદિગ્ધ અને હૃદયમાં જડાઈ જાય એવાં છે ! —

* કુળને તજશે ને હરિને ભજશે, સહેશે સંસારનું મહેલું રે
ભણે નરસિંયો હરિ તેને મળશે, ખીજી વાતે વહાશે વહેલું રે.

* નારાયણનું નામ જ લેતાં વારે તેને તજીએ રે.

પ્રહલાદે પિતાનો, ભરત-શત્રુઘ્ને રામને માટે માર્તાનો, ઋષિપત્નીઓએ પોતાના ભરવારનો ને ગોપીઓએ પોતાના પરિવારનો ત્યાગ કર્યો એ દૃષ્ટાંતો નરસિંહ આ સંદર્ભમાં આપે છે.

ભક્તિને માટે પોતાની જાતનો ભોગ આપવાની સ્થિતિ પણ આવે,

સકત તો કહે છે—‘સકિત કારણ મારો દેહ દુર્ગંધ હતો, દેહ મારણ રમે રમેહ બંધે.’

સકિતમાર્ગમાં ઈશ્વર અસિત, તટસ્થ ઈશ્વર નથી, એને જીવ માટે હેતુ છે. જીવ એનાથી બળગો રહે છે તે પોતાના અવશ્યજી કરીને. એક પદમાં ઉત્તિ” હેતુ વીસરી જનારને કવિએ ઠીક ઠીક લગાવ્યા છે. ઈશ્વરે તો પશુરૂપ દેહને મનુષ્ય-અવતાર આપ્યો. પણ પછી? પશુ-અવતારની વૃક્ષતાનાં તાદરશ ચિત્રો આપી કવિએ મનુષ્યની અગુણતાને સળગ રીતે ઉપસાવી છે—

ધાંચીતું ગાળિયું ગળેથી કઢિયું, નેનના પાટા ચીનાથે છેડ્યા,
તે તણાં ચરણને નવ, કૃતપ્તી ! બને, તે’ ન ગુણપાડના હાથ ભેડ્યા.
ડોક લોંબી કરી ક ઠોલ ચાવતો, જીંટ ભોણી ધણે ભાર ભારે.
આજ અમૃત જમે, હરખે હળવો ભમે, વૈકુંઠનાથને કાં ન સાધે.

ખાફી ઉવિનામને પ્રતાપ કેવો છે? એ સંસારના કસેરાને હરે છે. પાપીના પાપ પણ ધોઈ નાખે છે, જેમ ‘અધમ નીર ગંગામાં ભળ્યું’, તે ગંગા સરખું થઈને વહે.’

ઈશ્વરમાં સહજ કૃપાળુતા છે. એને અનુલક્ષીને કવિ એને પ્રાર્થના કરે છે કે ‘તું’ તારા ગિરુદ સામે ભેળે, ત્યાગળાં મ ભેઈશ કરણી અમારી.’ ઈશ્વરની સકિત-સેવા નિષ્કળ જતી નથી એ વાત કવિ ઈશ્વર પોતાના કાકતો-સેવામાં કવેલી સહાયતાં દખતો આપી રજૂ કરે છે.

સકિતમાર્ગમાં ભગવાન નેટલો જ મહિમા ભક્તનેા હોય છે. આ પદોમાં ભગવાન પોતે કહે છે કે ‘પ્રાણ થકી મુને વૈષ્ણવ વહાલા’ અને ‘મુને કાને તે મુજ જેવા રે.’ ભગવાનને મુખે ભક્તનેા કેવો અદ્ભુત મહિમા થયેલો છે !—

હાથીજી અર્ધાંગના મારી તે મારા સંતની દાસી રે
અક્ષક તીરથ મારા સંતને ચરણે, કાટિ ગંગા, કાટિ કાશી રે.
સંત આસે ત્યાં કું આગળ આધું, સંત સૂચે તો કું ભયું રે;
જે મારા સંતની નિંદા કરે તેને કુળ સહિત કું ભાંજું રે.
મારા રે બાંધ્યા વૈષ્ણવ છોડે, વૈષ્ણવે બાંધ્યા મેં તવ છૂટે રે,
એક વાર વૈષ્ણવ મુજને બાધે, તે બાંધન મેં નવ તૂટે રે.
બેઠાંબેઠાં ગાય ત્યાં બેભોબેભો સાંભળું; જિભાં ગાય ત્યાં કું નાચું રે.
એવા વૈષ્ણવથી દુલુ નહીં બળગો, ભણે નરસિંયો સાચું રે.

અને એક ઉદ્ધાર ભગવાનની ભક્તપ્રીતિ—ભક્તવશતાના પુલ્કંદ રચુદાર સમેા

હાસે છે. ભક્તનો - સંતનો મહિમા દર્શાવનારાં કવિનાં વચનો પણ એવાં જ-
ભાભ્યાં છે :

* હરિ વહાલા તો બહુવા રે, બે હોયે હરિજન વહાલા.

* તાહરાં દાસના ચરણની રેણુ મસ્તક ધરું

સંતસંગત પરમ હિતકારી હોય છે એવું અહીં કહેવામાં આવ્યું છે અને તેથી સંતસંગતનો બોધ કરવામાં આવ્યો છે — સંતસંગતની ક્ષણુ એ જ ધન્ય ક્ષણુ, સંતસંગત વિના મન ભ્રષ્ટ થાય, સંતકરુણાથી સંઘર્ષ કામ્ય સિદ્ધ થાય અને

શાંતિ પમાડે તેને સંત કહીએ, એના દાસના દાસ થઈને રહીએ.

આની સામે દુરિજન - અભક્તની સંગત કેવી રીતે અનિષ્ટકારી હોય છે એ બતાવ્યું છે : દુરિજન વિષપાનથીયે વધુ અનિષ્ટકારી છે; વિષપાન તો શરીરનું તેજ હણે પણ દુરિજનની સંગત કાટાનકોટિ જન્મના પ્રુપચનો નાશ કરે.

સંતજનનાં - વૈષ્ણવજનનાં લક્ષણો ઘોઠાંક પદોમાં વર્ણવવામાં આવ્યાં છે, જેમાંથી 'વૈષ્ણવજન તો તેને કહીએ' એ પદ અત્યંત પ્રસિદ્ધ છે. એમાં પરંપરાગત રીતે સદાચરણ તરીકે ઓળખાવાયેલી બાબતોનો સમાવેશ થયો છે — પરસ્પરને માતા સમાન ગણવી, અસત્ય ન બોલવું વગેરે, તેમ છતાં વર્ણવાયેલું સંતચરિત્ર એક નમૂનારૂપ સંતચરિત્ર બની રહે છે ને સંતસ્વભાવની એકબે લાક્ષણિકતાનો નિર્દેશ ખાસ ધ્યાન એ'એ છે :

વૈષ્ણવજન તો તેને કહીએ જે પીઠ પરાઈ બણે રે,

પર દુઃખે ઉપકાર કરે ને મન અભિમાન ન આવે રે.

સઠળ લોકમાં સહુને વંદે, તિંદા ન કરે કેની રે.

આ સંતજનની પવિત્રતાનું સૂચન એમ કહીને કરવામાં આવ્યું છે કે 'સઠળ તીરથ તેના તનમાં રે' અને એના પ્રુપચસ્વભાવનો નિર્દેશ એમ કહીને કરવામાં આવ્યો છે કે 'તેનું દર્શન કરતાં કુળ એકાંતેર તાર્યા રે'.

મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં સંતલક્ષણુ વર્ણવવાની એક પ્રણાલિકા હતી. આ આ પદ પણ એ પ્રણાલિકામાં આવે.

મધ્યકાલીન સંતપરંપરામાં શુરુ - સદ્ગુરુનું ચાવીરૂપ સ્થાન છે. શુરુનાં શબ્દથી જ અંતરનાં દાર બિધે છે. નરસિંહના શુરુ ગણો તો શંકર ભગવદ્ જ હતા, જેમણે એમને શ્રીકૃષ્ણ સાથે સંબંધ બેઠી આપ્યો. પછી તો નરસિંહ કૃષ્ણલીલાગાનમાં જ લીન રહ્યા, એમાં શંકરભક્તિ કયાંય દેખાતી નથી.

નરસિંહનાં પદોમાં મધ્યમલીન પરંપરાનો સદ્ગુરુમહિમા જોવા ન મળે તો એમાં નવાઈ લેવું નથી. બીજી બેચાર એવાં પદો મળે છે એ અપવાદરૂપ મધ્યમ એમાં સદ્ગુરુશબ્દનો આશય વ્યક્ત કરવામાં આવ્યો છે — ‘સદ્ગુરુશબ્દ વિલસીને રહીએ’ — અને ‘જીવિંદયો બદલા રે સદ્ગુરુ મુખનિધિ રે’ કહી, કૃતજ્ઞતાની જાંડી લાગણીથી, તળપદારૂપકોના આશયથી એમનો મહિમા ત્રાવામાં આવ્યો છે :

ભવસાગરમાં ગુરુનારે ફૂં ચઢ્યો રે,
સહેજમાં આવ્યા સાગર પાર,
હોઠા હિલ્લાં તે તો મુખને નવ તડપ્યાં રે
સદ્ગુરુ સાવધ હાંકણુહાર,
વેપાર કીધો રે હરિનામનો રે,
કીધો ગુરુપી દલાલ,
માલ હોરાવ્યો મુખ સોધી કરી રે,
આ ભવમાં કીધો ન્યાલ.

શુદ્ધાત્મની આવશ્યકતા દર્શાવવામાં આવી છે, એમ કહીને કે શુદ્ધાત્મ વિના સમગ્રું શાસ્ત્રજ્ઞાન અને સમગ્રો વાણીપ્રપંચ વ્યર્થ છે.

સાચી ભક્તિ સમજપૂર્વકની — ઈશ્વરની ઝોળખપૂર્વકની હોય. એમ ન હોય તો ભક્તિ એક ઉપચારમાત્ર બની રહે, કંઈ બની રહે. આવી સ્થિતિ ધણી વાર જોવા મળતી હોય છે એ કવિના લક્ષ બહાર નથી — ‘નામ પામ્યો પશુ રામને નવ લલા.’ આ ભક્તિનો નિરર્થકતા કવિ એને પુત્ર વિનાશું પારણું, વર વિનાની બન વગેરે સાથે સરખાવી પ્રગટ કરે છે.

હરિમાં ચિત્ત તો લાગે, જે સંસારમાંથી એ ખસે, આથી ભક્તિબોધક સાહિત્યમાં વૈરાગ્યબોધ પણ આવેલો હોય છે. નરસિંહનાં પણ એવાં પદો મળે છે. એ પદોમાં સંસારની મોહમાયા તણ, તમ્બુઓ ત્યાગી, દેહનું મમત્વ છોડી, દેહના સર્ગમાં — માતા-પિતા, પત્નીપુત્ર વગેરેનાં — જાતે કામ આવતાં નથી એમ સમગ્રું ઉપલક્ષિત કરવાનો બોધ આપવામાં આવ્યો છે. કર્ણક હરિ-ભક્તિ પૂણી સંસારની માયામાં લુપ્ત બની જનારને ઉપકારવામાં આવ્યા છે, એવા માલુસને પર-શ્યાન જોવા કહેવામાં આવ્યા છે ને એના વિતારાની વાણી ઉચ્ચારવામાં આવી છે. કર્ણક ઈશ્વરનું નામ પોતાનાથી લઈ રાખાવું નથી એનો આત્મ-પરિત્યાગ વ્યક્ત કરવામાં આવ્યો છે ને સંસારની મોહમાયામાંથી મુક્ત

કરાવવા ઈશ્વરને પ્રાર્થના કરવામાં આવી છે. જીવંતીની ચંચળતા અને વૃદ્ધતા તથા મૃત્યુની અનિવાર્ય સ્થિતિની યાદ આપવામાં આવી છે. આ નિમિત્તે વૃદ્ધાવસ્થાની દયનીયતા, ધૃત્યુપવૃત્તાનાં ભારે અસરકારક ચિત્રો પણ મળે છે - 'મુખ માંહે દંત એકે દીસે નહીં', તોયે બૂઝું ઉઘર માગે અન્ન.' એક પદમાં આની સાથે વિનોદનો સૂર ગૂંથાય છે ત્યારે તો ચોર રંગત બને છે :

ધડપણુ કાણે મોકલ્યું ? બપુનું બેળન રહે સૌ કાળ.
 ઉંબરા તો કુંગરા યમા રે, પાદર થયાં પરદેશ,
 ગોળી તો ગંગા થઈ રે, અંજે જીજળા યમા ફેરા.
 નાનપણે ભાવે લાડવા રે, ધડપણે ભાવે સેવ,
 રાજરોજ ભેઈએ રાજડી રે, એવી બળી રે ધડપણની ટેવ.
 આવી વેળા અંતકાળની રે, દીકરા પધાર્યા દ્વાર,
 પાંસળીએથી છોડી પાંસળા રે, લેઈ લીધી તેણી વાર.

આપું જ આસ્વાદ્ય મૃત્યુને લગ્નવિધિનું રૂપ આપીને રચેલું વ્યંગલયુક્ત ચિત્ર છે :

બાલા તે વરની પાલખી રે, જોતાં વનિતાને યાય ઉલ્લાસ.
 તોરણે તનખા બિડિયા રે, માંડવે લાગી લાર,
 જી રે સાસુ શાંખણી રે, તારો જમાઈ આવ્યો બાર.
 પંદરસે પેરામણી રે, મસાણા ગામનું નામ,
 લાલખાઈની દીકરી રે, ચિતાકુંવરી એનું નામ.
 જમાઈ તો રહ્યા સાસરે રે, બનેયા આવ્યા ઘેર,
 ટોકા પૈસો સર્વે ખાઈ ગયા રે, વિવાહ કીધો છે રૂડી પેર.

આ ઉપરાંત, સદાયરણુબોધ-વ્યવહારબોધ-કર્તવ્યબોધ આપતાં ટેટલાંક પદોં અહીં છે. એમાં 'તે' તો કર્ણજી કાદરા વાવિયા, કયાંથી જન્મે તું તો દાળ રાટી' જેવાં લૌકિક દષ્ટાંતથી, પ્રુણકર્મ કયાં હોય તો જ રિદ્ધિસિદ્ધિ મળે એમ દર્શાવવામાં આવ્યું છે, નળરાજ, હરિશ્ચંદ્ર વગેરેનાં દષ્ટાંતોની મદદથી 'શુભદુઃખ મનમાં ન આણીએ, ઘટ સાથે રે ઘડિયાં' એવો બોધ આપવામાં આવ્યો છે અને 'નીપજે નરયાં તો કોઈ નવ રહે દુઃખી' એમ અતાવી ઈશ્વર-રજાને અધીન બનવાનું સૂચવવામાં આવ્યું છે - 'જે ગમે જગતયુગ્મેવ જગદી-શને તે તણો ખરખરો ફેક કરવો.'

સવારનાં કર્તવ્યકર્મોનાં સાદાસીધી રીતે પણ વિશાળ દષ્ટિથી બોધ

આપણું પ્રજ્ઞાતિયુગં તો લોકલેએ ચડી ગયેલું છે :

રાત રહે અહોર પાછલી ખટ ખડી, સાધુપુરુષે સઈ ન રહેલું,
નિદ્રાને પરહરી, સમરવા શીહરિ, ‘એક તું’ ‘એક તું’ એમ કહેલું.
ભોત્રિયા હોય તેણે ભોત્ર સંભાળવા, ભોત્રિયા હોય તેણે ભોત્ર તજવા,
વેદિયા હોય તેણે વેદ વિચારવા, વૈષ્ણવ હોય તેણે કૃષ્ણ ભજવા.

હવે, આ પદોમાં ભોવા મળતા નરસિંહની કવિતાના એક વિશિષ્ટ
‘હ-મેધની નોંધ લઈએ, એ છે હપનિષદપ્રણીત વેદાંતમાર્ગ - જ્ઞાનમાર્ગનો પ્રમાણ.
પ્રેમભક્ષણુ ભક્તિમાર્ગમાં ઈશ્વરતું પ્રકટ રૂપ કૃષ્ણ - આરાધ્ય છે, પ્રેમસાજન છે.
કૃષ્ણલીલામાન એ ચરમ સદૃશ છે. મારે જુ એમાં જ-મોજ-મ અવતારની માગણી
છે, મુક્તિની નથી’. મુક્તિને માર્ગે લઈ જતાર જ્ઞાનવિચાર, યોગાભ્યાસ આદિને
એમાં સ્થાન નથી. જ્ઞાનયોગની શિખામણુ આપવા આવેલા હૃદયને શાપીએએ
આપેલા ઉત્તર પ્રેમભક્તિનો સાર ગણાયો છે. અહીં પણ એક પદમાં નરસિંહ
કહે છે કે ‘પ્રેમરસ પાને તું મોરના પિચ્છધર, તત્ત્વતું દૂંપણું તુચ્છ લાગે.’

નરસિંહના સાહિત્યનો ઘણો મોટો ભાગ કૃષ્ણલીલામાનનો છે એમાં તથા
ભક્તિબોધક પદોમાં વેદાંતવિચારનો પ્રવેશ દેખાતો નથી. કૃષ્ણ શ્રી પરબ્રહ્મનું
સ્વરૂપ છે એ એમાં અવારનવાર સૂચવાયું છે ને ક્યારેક પરબ્રહ્મસ્વરૂપ તથા
કૃષ્ણ તરીકેનું પ્રકટ રૂપ એ બેનો વિશેષ રજૂ કરીને ભક્તલક્ષણની રચિત
મૂંઝવણુ બચત કરવામાં આવી છે —

તારી કેમ પૂજા કરું, કૃષ્ણ કુચ્છાનિધિ,
અઠળ આનંદ તે કલો ન ભયે,
કયાવરજનમ વિશ્વ આપી રહો,
તે કેશવ કંડિયે કેમ સમાયે ?
બાર મેઘે કરી સ્નાન શીપતિ કર્યાં,
શંખની ધારે તે કેમ રીડે ?
હનપથ્યાસ વાયુ તુંને અંજન કરે,
અમર ઢાળું તે કેમ ગમીને ?
તારે નિત નવા નૈવેદ્ય કમળા કરે,
સદૃશ નૈવેદ્ય કેમ તુલ્ય આવે ?

પણ આ તો વિશ્વરૂપ વિષ્ણુરૂપ અને એના ગ્રામાલ તરીકેના કૃષ્ણાવતારનું
મેદ છે. એનો હેતુ કૃષ્ણની દિવ્યતાનો સંકેત કરવાનો છે. વેદાંતમાન

અર્થજ્ઞાનેથી આ જુદી ચીજ છે. વેદાંતમાં જીવ, જગત અને ઈશ્વરને અલેદ માનવામાં આવે છે, બ્રહ્મ જ સત્ય છે અને આ સઘળા તેના વિવર્તો છે એમ માનવામાં આવે છે. બ્રહ્મ નિર્ગુણ નિરાકાર છે. આ બ્રહ્મજ્ઞાન તે મુક્તિનો માર્ગ. બ્રહ્મસ્વરૂપ થવું તે મુક્તિ.

આ પ્રકારના વેદાંતવિચારનો પણ નરસિંહનાં કેટલાંક પદોમાં સ્પષ્ટપણે પ્રભાવ પડેલો છે એ ઘટના, આથી, અત્યંત નોંધપાત્ર બને છે. એમાંથી કેટલાંક પદોમાં મિશ્ર ભૂમિકા જોવા મળે છે, તેા કેટલાંક પદોમાં શુદ્ધ વેદાંતની ભૂમિકા પણ જોવા મળે છે, ‘આદ્ય તુ’, ‘મધ્ય તુ’, ‘અંત્ય તુ’, ‘ત્રિકમા ! એક તુ’ એક તુ’ એક પોતે’ એ પદમાં કૃષ્ણજીની મુખ્યત્રિકામાં ક્રાંતિ રવિ-રાશી વસે છે એમ કહેવા સાથે એમને અખિલ અનાદિ આનંદમય કહેવામાં આવ્યા છે ને સચ્ચ-નિર્ગુણ સ્વરૂપને જોડાજોડે મૂકવામાં આવ્યા છે. વેદનો હવાલો આપવામાં આવ્યો છે તે સાથે ‘પૂરણ પુરુષોત્તમ પ્રેમદા શુ’ રમે’ કહી પ્રેમલક્ષણા-લક્ષિતમાર્ગનો આધાર ટકાવી રાખવામાં આવ્યો છે. ‘નીરખને ગમનમા કોણુ ધૂમી રહ્યો ?’ ‘તે જા હુ’ ‘તે જા હુ’ રાજક બોલે’ એ પદમાં ઇન્દ્રિયાતીત વ્યાપક વિસ્તૃતસ્વતંત્ર વર્ણન મળે છે —

બતી વિણુ, તેલ વિણુ, સૂત્ર વિણુ જો વળા,
અચળ ઝળકે સદા વિમળ દીવો,
નેત્ર વિણુ નીરખવો, રૂપ વિણુ ધરખવો,
વજ્રનિહવાએ રસ સરસ પીવો.
અકળ અવિનાશી એ, નવ જાએ કળ્યો,
અરધઉરધની મધ્યે મહાલો.

તેા ખીજ બાજુથી ‘શ્યામના ચરણમાં ધમધુ’ છું’ મરણુ રે, અહીંયાં દેા નથી કૃષ્ણુ તોલે’ અને ‘પ્રેમતા તંતમાં સંત આલે’ એવા પ્રેમલક્ષણા કૃષ્ણલક્ષિતના ઉદ્દેશારો પણ સાંપડે છે.

‘અખિલ બ્રહ્માંડમાં એક તુ ઓહરિ, જૂજવે રૂપે અવંત ભાસે’ એ પદમાં પણ ‘પ્રીત કરું’, ‘પ્રેમથી પ્રગટ થાસે’ એમ પ્રેમલક્ષિતનો આશ્રય વ્યક્ત કરવામાં આવ્યો છે ને ‘ત્રિવિધ રચના કરી, વિવિધ રસ લેવાને શિવ યદ્રી જીવ થયો એ જ આશે’ એમ લીલાવતારની વાત જૂંથવામાં આવી છે, તેા વેદાદિ શાસ્ત્રોનો હવાલો આપી, વિવર્તવાદની વિચારસરણી સ્પષ્ટ રૂપે મૂકવામાં આવી છે :

દેહમાં દેવ દાં, તેજમાં તત્ત્વ દાં,
 - યન્મયાં શુદ્ધ યર્ષ વેદ વાસે,
 પવન દાં, પાણી દાં, શ્વેત દાં શુધરા,
 વૃક્ષ યર્ષ રૂઢી રણો બાઠારો.
 વેદ તોએમ વેદે, શ્રુતિ-સ્મૃતિ આગ દે,
 ઠનકુડળ વિશે બેઠ નહોથે,
 ઘાટ ઘડિયા પછી નામરૂપ જૂઠવાં,
 અતે તો હેમનું હેમ હોથે.

'નામ થાયો પણ રામને નવ લક્ષ્ય, વૈષ્ણવ કેડું' બિરુદ પાલે એ પદમાં
 રામ, વૈષ્ણવ, કોતેનયાન વજેરેના કિલેખો હોવા છતાં એનું લક્ષ્ય તો અદ્વૈત-
 વિચાર હોવાનું પ્રતીત થાય છે : 'પંડ્યાં પ્રભુ પણ પ્રગટ પેળે નહી' દ્વૈત
 આવે ઠરી માળ ઝાસે' તથા

એ નિરાકારમાં તેહનું મન ગળે, દ્વૈત સંસારની જાતિ ભાંગે,
 દાસ નરસંથો અરણ્ય તેને નમે, જ્ઞાનવૈરાગ્યની ભયોત ભાંગે.

સહિતથી ઉપર જ્ઞાનવૈરાગ્યને મૂકવામાં પણ વેદાંતવિચારનું સમર્થન થયેલું છે.

'આજ સખી ઓઠ્ઠાવનમાં અધરાતે મોરલી વાગે રે'માં કૃષ્ણલીલાનો
 સંદર્ભ છે, પણ એમાં નિરૂપાયેલ ચેતનાવસ્થા તથા મુક્તિપ્રાપ્તિ એ પદને
 કલિતમાર્ગથી દૂર લઈ જાય છે :

ભગવતિ, સ્વપ્ન, સુષુપ્તિ, દુરીયા, ઉન્મત્તીએ તાળી લાગી રે,
 ત્રિશુલરહિત થયું મન માટું મનની જમણા ત્યાં લાગી રે.
 ભ્યાંભ્યાં દહિટ પડે, મારી સજની । મુક્તિ તણું સર્વે મોતી રે.

એ જ રીતે 'સાંભળ, સહિયર, સુરત ધરીને, આજ અનોપમ દડો રે'ની
 રેઠમ - એનું માળખું પ્રેમલક્ષણ કલિતનું છે, પરંતુ એનો અર્થાસે તો વેદાંત-
 વિચારનો છે, કેમકે એમાં એ 'અનોપમ'ને નવવાણી આપે, દહિટમાં ન આવે
 એવો તથા દુર-અશ્વરની ઉપર વજ્રવદનામાં આવ્યો છે અને એના અંકન,
 અવિકારી સ્વરૂપને પ્રાર્થિક રીતે પ્રગટ કરવામાં આવ્યું છે :

જ્યાં લગી જયમ છે ત્યમનો ત્યમ છે,
 વધે-ઘટે નહીં વધાવો રે,
 આવે ના જાયે, જાયે ના આવે,
 નહીં ભર્યો, નહીં ઠાલો રે.

ખીજાં કેટલાંક પદો, તે એવાં છે કે એમનો આપણી વેદાંત-પ્રસાંવત
 જ્ઞાનમાર્ગી કવિતાધારામાં સરળતાથી સમાસ થઈ શકે. એ પદોમાંની થોડી
 ઉદાહરણો જ બોધાય :

* તેહ તું, તેહ તું, જોહને જોતો ફરે,
 આતમ-અતુલવે જો વિચારી.

* તાહરા ખેલમાં તું જ ભૂલો પડ્યો,
 અણુજોતો જીવપણે જઈને વળગ્યો.

* વસ્તુરુપરૂપ થઈને આ તું જ વિલસી રહ્યો,
 અખિલ પ્રસાંડમાં ને વિશ્વ બાધે.

* જાગીને જોઈ તો જગત દીસે નહીં,
 જીંધમાં અટપટા ભોગ ભાસે,

* ચિત ચૈતન્યવિલાસ-તદ્રૂપ છે,
 અલ્પ લટકાં કરે અલ્પ પાસે.

* હું ખરે, તું ખરો, હું વિના તું નહીં,
 હું રે હઈશ તારાં લગ્નો તું રે હઈશ.

* સચ્ચ શમતાં ગયો છે નિર્જીવ શમી,
 સુખપૂરણ રહ્યો રે અનિર્વાચી.

* જીવ શમતાં શિવ-સાસિ સમાઈ ગયો,
 ટળી જાય દુઃખ, એ નામ દોષે.

* વસ્તુ વિચારતાં વસ્તુરૂપ ધારે રે વસ્તુ પોતે.

‘અણુજોતો’ ‘વસ્તુ’ ‘ચિત-ચૈતન્ય’ આ બધી પરિભાષાઓ પણ લાક્ષણિક-
 પણ જ્ઞાનમાર્ગી કવિતાધારાની છે.

જ્ઞાનમાર્ગી કવિતાધારામાં પણ વિશિષ્ટ ફળગારૂપ લેખક એવાં એકબે
 પદો અહીં છે. અથવા જેવા જ્ઞાનમાર્ગી કવિએ પ્રેમલક્ષણ લાક્ષણિક પરિભાષાનો
 આશ્રય લીધો છે. નીચેની પંક્તિઓ એની માદ અપાવે છે :

સ્વામીનું સુખ હવે માહરે,
 ત્યાં લગી હદ હતી રાત ઢેરી.
 સ્વામીના સુખ તણે સ્વાદ લાગી ગયો,
 બ્યારે ઝામિતો ઉઠ્યો સર વેરી.
 સરના તેજમાં સાવ સમરસ થઈ,
 સહેજમાં પિયુ મારો ગયો ખોવાઈ,
 પિયુને પગલે ફું ખોલવાને ગઈ,
 પિયુને ખાળતાં ફું ખોવાઈ.

‘રાતહડો અધારી રે વેરણુ વહી ગઈ રે, જીવા જીવા અચોચરના સર’
 એ ૫૬ રહસ્યવાદી કવિતાધારામાં નવ એવું છે.

વિશ્વમજ્જનક વાત તો એ છે કે એક પદમાં જ્ઞાનમાર્ગી કવિતાધારામાં
 ટેટલીક વાર જેવા મળતો મૂર્તિપૂજાવિરોધ પણ વાચા પામ્યો છે —

પ્રતિદિન જડ કને જઈ કરી માગતો,
 ઇશ ! તું સહાય થાને સદા રે.

તોમ પણ દુઃખ તો લેશ ટળવું નથી ..

ને કમંવાદના આશ્રમની પણ ટીકા થઈ છે — ‘કામ કલ્યાણ પછી કવિષ્વને
 ભાંડતો પૂર્વનાં કમંવું નામ લઈ રે.’

શાસિત્રામને સાથે લઈને કરનાર નરસિંહ મૂર્તિપૂજા વિશે આવું વિચારે
 અને ‘પ્રેમરસ પાને, તું ગોરના પિંચધર, તારવડું દૂંપણું તુલ્ય લાગે’ એમ
 કહેનાર ‘જ્યાં લગી આશ્રમભરવ ઓળો નહીં ત્યાં લગી સાધના સર્વ જૂડી’ ને
 ‘તરવડશીત વિના રત્નમિતામણિ જન્મ ખોયો’ એમ કહી સેવાપૂજાની ઉપર જ્ઞાને
 મૂકે એ જરા મૂઝવણભર્યું છે. આને અસંમતિ કે વિચારની ચુસ્તતાનો અભાવ
 ગણવો કે નરસિંહની દષ્ટિનો વિકાસ ગણવો કે આ પદોમાં કટૂત્વનો પ્રયોગ
 હોવાનું માનવું ? જો કે મુજરાતી વિવેચને તો નરસિંહના આ જ્ઞાનાત્મક
 પદોમાં નરસિંહની આર્ષદષ્ટિ ભેઈ છે.

આ જ્ઞાનાત્મક-ખોધાત્મક પદોમાં કવિતાકલાની અપેક્ષા યોગ્ય રાખવાની
 હોતી નથી, પરંતુ અહીં વિવિધ રીતે કવિતાકલાનો લાભ લેવાયો છે. એક
 તો, વિચારના આસન્નરૂપ પદાવૃત્તિ, પરિસ્થિતિ વગેરેનું ચિત્રીકરણ કરવામાં
 ‘આબ્ધુ’ છે. પર્ણ-અવતારનાં, વૃદ્ધત્વનાં વગેરે ચિત્રો આનાં ઉદાહરણ છે.
 કક્ષિતભાજન કૃષ્ણનાં પણ ચોડાંક રૂપવર્ણન મળે છે નીચેના પદમાં કૃષ્ણ
 ‘ફું પણ પ્રાસરચંતાનો લાડ પામેલું પ્રસન્નકર વર્ણન થયેલું’ છે :

ભજ રે ભજ તું ભૂતળમાં, જેની જશોદા માવડલી,
 શ્યામવર્ણ, મનોહર મુખકું, ચરાવે ગોકુળ આવડલી,
 મસ્તક મુગટ, કુંડળ ઢાને, ઓઢણુ આછી ધાળડલી,
 હાથ મિમે ગોપીને ગ્રહતો, લાવે નિત્ય રાવડલી.
 કૃષ્ણનું નીચેનું ચિત્ર તો આંખમાં વસી ભય એવું છે :

મેરના પીંછનો મુગટ મસ્તક ધર્યો,
 મકરાકૃત કુંડળ ગવણુ ઝળકે,
 નિલવટ તિલક તે સુભગ કેસર તણું,
 કંઠ મુક્તાકળ હાર લળકે,
 પીતાંબર પલવટ શોભિત કટિતટ,
 લલિત ત્રિભંગી વહાલો વેણુ વાયે,
 કદંબના દ્રમ તળે રાધિકા રસભરી,
 હરજીને સંગ આલાપી ગાયે.

હરજીને સંગ રસભરી રાધિકાને મૂળીને કવિએ ચિત્રને અદ્ભુત શોભા
 અપી છે.

ખીજું, દૃષ્ટાંતાદિકનો આશ્રય લેવાયો છે. આ પૂર્વેના તિરુપથમાં જેટલાંક
 અર્થસમર્પક ને ધ્યાનાર્હ દૃષ્ટાંત-રૂપકનો નોંધ લેવાઈ ગઈ છે. એ સિવાય
 ‘અનંત નામનું’ એસડ મારે’ જે પદમાં હરિનાં જુદાંજુદાં નામ સાથે વર્ણાનુ-
 પ્રાસથી જુદીજુદી ઔષધિઓનાં નામ બોડયાં છે તે મનોરંજક અવશ્ય છે,
 પણ એક સ્ફૂર્તિનું રૂપક તો ‘અમે તો વહેવારિયા રામનામના’નું છે :

અમારું વસાણું સાધુ સહુ કેને લાવે,
 અઢારે વરણુ જેને વહેરવાને આવે.
 અમારું વસાણું કાળકુકાળે ન ખૂટે,
 જેને રાખ ન દેડે, જેને ચોર ન લૂટે.

ત્રીજું, પ્રસંગચિત્રણ દ્વારા બોધને પરોક્ષ રહેવા દેવાની વિશિષ્ટ રીતિનો
 પણ વિનિયોગ થયો છે. સીતા સતી પોષ્ટને રામનામ પઢાવે છ એ આનું
 ઉદાહરણ છે. એમાં પોષ્ટને પ્રસન્ન કરવા જે ચાટુકિતઓ ચોજવામાં આવી
 છ એનાથી પ્રસંગનિરૂપણ મધુર બન્યું છે :

પોષ્ટ, તારે કારણે લીલા વાંસ વઢાવું,
 તેનું ધડાવું, પોષ્ટ ! પાંજરું, હીરા-રતને જડાવું,

પોપટ તારે કારણે, શી-થી રસોઈ રવાણું ?

સાકરના, કરી ચૂરમાં, ઉપર ઘી-પીરસાણું.

ચોથું, પ્રાચીનપ્રાચીની-શોભા દાખલ કરવામાં આવી છે. ‘માવલડો-ચાવલડો’ના પ્રાચમાં લાક. છે, તેમ જ ‘પ્રાચડિયાં-સાચડિયાં’ના પ્રાચથી થયેલી રચનામાં નુચ્છકારના લાવને લિહાવ મળ્યો છે.

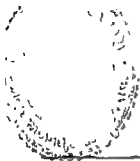
છેવટે, અહીં ભાવાની રાક્ષિતનો, પશુ-જનને, કુવાને પરિચય થાય છે. કેટલાંયે સૂત્રાત્મક, સુધક, સંક્ષિપ્ત, કૃમરણીય ઉપદેશવચનો-દાનવચનો આપણને સાંપડે છે. ને વેદાંતવિચારનો પ્રભાવ જણાવતાં પદોમાં તે ઉપનિષદની વાણીની સરલ-અભ્યતાનો અનુભવ થાય છે. અનુભવનો છુલક રજુકાર એમાં સંભળાય છે. આ કવિત્વ તો અણી જીંઘી, કાટિનું છે.

૧૨. પ્રહીણું, પદો

બલિકયા, નૃસિંહકથા, કૃષ્ણનો જોડુળહોલા, કુક્ષિમણીવિવાહ, કંસહત્યા એ કથામય જોને. સંક્ષેપમાં આલેખતાં તથા જંદાવનમહિમા ચાતાં પદો અને દ્વંદ્વીમસંબંધની પ્રાર્થનાઓ વચ્ચે કેટલોક રચનાઓ પ્રમીલ્ન વિભાગમાં આવે. એમાં નોંધપાત્ર ખ્યાલ કશું નથી. એક પદ એના વિષય તથા નિરૂપણને કારણે નરસિંહના સમગ્ર રચનાસમૂહમાં સાવ જુદું તરી આવે છે તેની, ખાસ નોંધ દેવી એઈએ. એ પદમાં ભોળા શંભુનો સરસ રીતે મળક લડાવવામાં આવી છે :

‘એમીન્દ્રપદ્મ’, શિવજી, તમારું મેં ભાવ્યું રે,
જટામાં ઘાલીને શિવજી, આ ક્યાંથી આવ્યું રે ?
ઢાઈ લાવે કેડે ઘાલી, ઢાઈ લાવે હાથે ઝાલી રે,
માથામાં ઘાલીને શિવજી, ક્યાંથી તમે આણી રે ?
પીળા પટાળા ને ભાંચે છે ચોરી રે,
શાદને છુપાવો શિવજી, છતી ઘઈ છે ચોરી રે.

શિવજીની જટામાંની રંગા વિશે આ કટાક્ષો છે એ કપપદ છે. દોહરોહોના વિનોહનો, આ રચના એવી વિચિત્ર છે કે એના નરસિંહકર્તૃત્વ વિશે, શંકા થાય.



શિલ્પ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્રનું નવું પ્રકાશન

સુરેશ ભેષી સંચય

(સં. શિલ્પ પંચાલ-જ્યેષ્ઠ પરિષ્કરણ)

સુરેશ ભેષીનાં નિબંધ, દૂંડી વાર્તા, કાવ્ય, વિવેચન,
સુલાકાત, અનુવાદમાંથી પસંદ કરેલી કેટલીક કૃતિઓ

કિંમત સાર્વજનિક-પૃષ્ઠ અંશરે રૂ.૦૦

મુદ્રણ રૂ. ૧૦૦-૦૦

પ્રકાશક-સંવાદ પ્રકાશનના નામે મોકલવા. બહારનામાંથી એક મોકલનારે
વધારાના રૂ.૨ રૂપિયા મોકલવા.

વિતરણ

સંવાદ પ્રકાશન, ૨૩૩/રાજલક્ષ્મી, ટેલિફોન એક્સચેન્જ સામે,

જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા ૩૬૦૦૧૫

ਐਨਕ

ਵਰ੍ਹਾ ੧੩ : ਅੰਕ ੩ : ਜੁਲਾਈ-ਸਪਟੇਮਬਰ ੧੯੯੨

ଐକତ

ବର୍ଷ ୧୩ : ଅଂକ ୩ : ଜୁલાઈ-ସେପ୍ଟେମ୍ବର ୧୯୯୨

ସଂପାଦକ
ଦ୍ଵିତୀୟ ସଂସ୍କାର ଜୟନ୍ତ ପାଢ଼ିଆ ସମ୍ପାଦକ

ଶିକ୍ଷିତ ସଂଶୋଧନ ପ୍ରକାଶନ କେନ୍ଦ୍ର

શિલ્પિય સંસ્થાપન પ્રકાશન કેન્દ્ર

સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી

એલફ ૧૦૧

૧૫/૧૩ : અંક ૩ : જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૯૨

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૫૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/

લવાજમ ભરવાના રથબ

વર્ષિક રાઈ ૨૪, ખી/૧ ખીરુભર

એસની રોડ, સોનપાટ્ટણ સુ બર્ડ-૪૦૦૦૫૪

ભથ્થ પારેખ માલ યા, ૪૨૭, ૧૦મે રસ્તા

મેમ્બર, સુબર્ડ-૪૦૦૦૭૧

અંદ્રિકા પંચાલ ૨૭૩, શાળાદેખી સોસાયટી,

કુલિદેવન એસએમ જી મે, જૂના પાદસ રોડ, પંડોદેવ-૩૮૦૦૧૪

સપ્તાહીય પત્રવ્યવહાર શિરીય પંચાલને નામે તથા વ્યવસ્થા અંગેનો
પત્રવ્યવહાર અંદિકા પંચાલને સરનામે કરવો.

મુદ્રણસ્થાન : અંદિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૧

ફોન : ૨૦૫૭૮, ૨૪૧૮૮

સંપાદકીય

છેલ્લાં થોડાં વરસથી સાંસ્કૃતિક વાતાવરણમાં પરિવર્તનો આવેલાં અનુભવી શકાય છે. ૧૯૬૦ પછીના એ દાયકા સુધી ગુજરાતી સાહિત્યમાં આધુનિકતાની ઓસમાલા વધુ હતી. એને કારણે નવી દિશાઓ ખૂલી, મનઝમાં બાહેલાં બળાં દૂર થયાં, જગત આખાને આવકારવા માટે તૈયાર થયા પણ એને લીધે કે બીજાં પરિબળોના પ્રભાવે આપણા સમગ્ર ભૂતકાળ, સાંસ્કૃતિક પરંપરાઓ, મધ્યકાલીન સાહિત્ય, લોકસાહિત્ય - આ બધાં બાજુ પર મુકાઈ ગયાં. બીજાને આવકારવા જતાં આપણાંઓનો તિરસ્કાર કરવો પડે એ ઘટના જ કૈંક વિચિત્ર ઠહેલાય. ભૂતકાળની પરંપરાઓનો શાસ્ત્રીય, વ્યવસ્થિત અભ્યાસ આગલા દાયકાઓમાં ઝાઝો થયો ન હતો, જે થયો હતો એનો પ્રભાવ વરતાયો ન હતો. હરિવલ્લભ ભાવાણી, જયંત કોઠારી જેવા વિદ્વાનોના આગમન પછી જ મધ્યકાલીન સાહિત્યનો વ્યવસ્થિત અને શાસ્ત્રીય અભ્યાસ ગુજરાતીમાં જોવા મળ્યો. એવા અભ્યાસની આખી પરંપરા જિલી થાય અને એ અભ્યાસ કરનારી એક નવી પેઢી તૈયાર થાય તે પહેલાં તો ભૂતકાળના ભારમાંથી વેળાસર મુક્ત મેળવી દેવી જોઈએ એવા અવાજો સંભળાવા લાગ્યા. આ એવો સમયગાળો હતો જ્યારે આપણે આપણા સમગ્ર સાંસ્કૃતિક વારસાને, સાહિત્યની પરંપરાઓને ઉશ્કેટીને ફેંકી દેવા માગતા હતા. પરંતુ ૧૯૮૦ પછી વાતાવરણમાં પરિવર્તનો આવવા માંડ્યાં, જગતભરમાં હવે પર્યાવરણીય સમતુલાની ચર્ચા થવા લાગી,

સમૂહભાષ્યમે તો આ ચર્ચાકરે પણ આ લખનારે દ્રેનમાં - જલમાં પણ આવી ચર્ચાએ સંભળી છે - હવે પ્રથમ ટકી રહેવાનો હતો એટલે જીર્ણનાં પરંપરાગત સ્રોતસ્થાનેની શોધ આરંભાઈ; ગદ્યલેખના સંદર્ભને ધ્યાનમાં રાખતા માધી-વિચાર વધુ પ્રસ્તુત પુરવાર થવા માંડ્યો. સ્થાપત્યમાં આપણા વાતાવરણ સાથે સંવાદી નીવડે એવી ડિઝાઈનના, સામગ્રીનો પ્રસાર થવા માંડ્યો. આની સાથે સાથે સાંસ્કૃતિક પુનર્વિચાર આરંભાયો.

આગલા દાયકાઓના સાહિત્ય સાથે નવમા દાયકાના સાહિત્યને સરખાવો તો જણાશે કે ફેટલાક જૂના પ્રવાહો ફરી-વહેવા માંડ્યા છે. રૂપરચનાના મહત્ત્વનો તો ક્યારેય અસ્વીકાર થઈ જ ન શકે, પ્રાચીન કાળથી એનું ચોરસ કરવામાં આવ્યું હતું પણ વચનાગામાં એનો પ્રસાર આત્મતિક ભૂમિકાએ જઈને કરવામાં આવ્યો હતો; કારીગરી-કસબ-ટેકનિકને જ સર્વેસર્વો મધુનિ સાહિત્યમાં આલેખાતા માનવની ઉપેક્ષા કરવામાં આવી હતી. પણ સાહિત્યમાં, કળામાં માનવીય મહત્ત્વને વિચારે પાડી જ ન શકાય એ સદી વાત હવે સમજવા માંડી. ખાસ કરીને કલાસાહિત્યમાં વસ્તુસંકલ્પના, ચરિત્રચિત્રણ વગેરે વિભાગ-નાએ એક જમાનામાં નાતાલી સારાત, આઝાદ શબ્દો સાથે, ઓર્ડરમાં એકેડે વગેરેને કારણે કાળમરુત લાગવા માંડેલી તે ધીમે ધીમે પુનઃસ્થાપિત થતી લાગે છે. સાહિત્યવિવેચનમાં કૃતિષ્ટાલ વિવેચનના મહત્ત્વનો સ્વોક્તર કરીને ઐતિહાસિક, તુલનાત્મક અધ્યયન પદ્ધતિઓને આવશ્યકતામાં આવે છે.

૧૯૭૦ પછી શુદ્ધતામાં અને ભારતમાં ફેટલાં બધાં પરિવર્તનો આવી ગયાં. રાજકીય બંદોબસ્તનો, ઠેકાકરી, અનામત પ્રશ્ને વર્તે સંબંધી, પ્રામીકુલ્લો, અંતઃકલાદ આ બધાંએ એમાં સઈને સરરાસ માનવીને, માનવમુદ્દયને ખતમ કરવા માંડ્યા હતાં. ભારત બહાર પણ પરિસ્થિતિ વધુસેલી હતી શુદ્ધતામાં લલિતનિબંધોમાં જોવા મળેલા ચિંતનાત્મક અંશોમાં માનવમુદ્દયોની, માનવતા-વાદની પ્રતિષ્ઠા ઘટેલી જોવા મળે છે - પરંતુ બીજા સાહિત્યસ્વરૂપોમાં ખાસ લગતા પ્રશ્નોની ચર્ચા ઘટેલી જોવા મળતી નથી. આપણી એતના મોટે ભાગે રોમેન્ટિક વલ્લેાલી પ્રભાવિત થઈ હતી. એટલે આવા સમસ્યામયિક પ્રશ્નો પ્રથમે પ્રકારનો અભિગમ કેળવાવો જોઈએ તે ભાગ્યે જ બન્યું. આનો અર્થ એવો નહોતો કે સમસ્યામયિક પ્રશ્નોના અનુવાદો સાહિત્યમાં કે કળામાં પ્રવેશ જોઈએ. એ બધું આપણી એતનામાં કસવાવું જોઈએ. પછી કળામાં - સાહિત્યમાં પોતાની રીતે આગ શોધી લેશે. આકાશ દાવકા દરમિયાન જનેલી લટનાઓના તાત્કાલિક પરિણામો ન જોવા મળે એ સમજ શકાય પણ નવમા દાયકા

સર્જનમાં સુધ્ધાં બે-ચાર અપવાદને બાદ કરતાં પલટાતી જતી સામાજિક, સાંસ્કૃતિક ચેતનાની રૂપરેષ્ટિ બિલકી લાગતી નથી.

આ દાયકામાં બેઈ શકાય છે કે કેટલાક આંતરિક અનિવાર્યતાથી પ્રેરાઈને પરંપરાઓ, પરંપરાગત ઢાંચાઓ તરફ વળ્યા છે. તેમણે જેટલે અંશે સંકુલતાઓ પ્રગટાવી તેટલે અંશે સર્જન સમૃદ્ધિની દિશામાં ગતિ કરતું લાગ્યું. પણ આ પરંપરા ફેરાનરૂપ બનીને આપણને વળગવા માંડી હતી. રાજકારણીઓએ વિવિધતા ખુલ્લા બજારમાં ભારતીયતાને, ભારતની પરંપરાઓને પ્રદર્શિત કરવા માંડી હતી; કરોડો રૂપિયાના ખર્ચે ઉત્સવો થયા હતા. ઘોડાક સેંકો આ પરંપરાઓ વિશે બહુતાં થયા પણ આ સોડો મ્યુઝિયમના આધુનિક પ્રેક્ષકો જેવા હતા—આગલું જુએ એટલે પાછલું ભૂલતા જવાનું. જે કંઈ સુશોભનાત્મક હતું તે તો ચીંથરેહાથ પ્રખ્યાત હાથમાં ડોલર અને પાઉંડ આપીને લઈ લીધું; સંગીતકારો—નૃત્યકારોને વિદેશમાં વારંવાર જવાનું થયું પણ આ બધું સપાટી પર જ રહી જતું હતું. આ બધી ઘટનાઓની સાક્ષી બનેલી ભારતીય પ્રજા ત્રિશંકુની સ્થિતિમાં મુકાઈ ગઈ. વીસમી સદીના આરંભે પણ આવી સ્થિતિ સરળઈ હતી અને આ સદીના અંતે પણ એવી જ સ્થિતિ જેવા મળી એ માત્ર જોગાનુજોગ કે ખીજું કશુંક? એક બાજુએ દેશીપણાને આગ્રહ રોખતા થયા અને ખીજી બાજુ અંગ્રેજી માધ્યમનો પ્રચાર વધ્યો; કાસ્ટ કુલ્લથી માંડીને વોશીંગ મશીન પાછળ ઘેલાં કાઢયાં અને ખીજી બાજુ ગામઠી પોણાકોને-હોંશેહોંશે અપનાવ્યા; હોંગી રાજકારણીઓ સ્વાર્થ ખાતર અને કેટલાક હુદ્દિજીવોઓ શાંતિમય અસ્તિત્વ ખાતર બિનસંપ્રદાયિકતાનો મહિમા કરતા રહ્યા અને પ્રબળો મોટો વર્ગ વધુ ને વધુ સંપ્રદાયનિષ્ઠ બનવા માંડ્યો; કોમ્યુનિસ્ટ યુગનાં મંડાણ થયાં અને મૂળગામી શિક્ષણ વિસરાવા માંડ્યું. માનવવિદ્યાઓના અને સમાજવિદ્યાઓના અભ્યાસીઓ આવા વિરોધાત્મક યાદીને હજુ ખાસ્સી રીતે લંબાવી રાકે. આ વાતાવરણને સાહિત્યકાર કેવી રીતે ઝીલે છે, એના વિશે વિચારે છે, છેલ્લા દાયકાઓમાં સાહિત્યકૃતિઓએ કેવા જગતની અને કેવા માનવીની છબિને મૂર્ત કરી છે એનો અભ્યાસ પણ કરવા જેવો છે. સાહિત્યવિવેચન પર દષ્ટિ કરીશું તો જણાશે કે કેટલાક વિષયોની ચર્ચાઓથી આપણે દૂર રહ્યા છીએ. સીઓને લગતી ચળવળો ઘણી ચાલી અને અત્યારે પણ ચાલે છે પરંતુ સાહિત્યમાં સીનો છબિ કેવી રીતે મૂર્ત કરવામાં આવે છે તેની ભાગ્યે જ ચર્ચા ચાલી. જે સર્જકો આધુનિક ચળવળો સાથે સંકળાયેલા હતા તેમના સાહિત્યમાં આવેખાયેલી સીની છબિનો અભ્યાસ કરીશું તો ઘણા

બધા આંચકા અનુભવવાના થયું આવશે. તેમણે રીઝોના પરંપરાગત, પુરુષોન્ની-
પચાસને જ ધૂંટયા કર્યો હતો. તેમના નાવકા સ્વપ્નમાં પોતાની પત્નીઓને
સતી થતી જોતા હતા.

આ જ દાયકામાં પ્રબળ સંવેદનાને છૂટો બનાવનાર ટી.વી. સંકલ્પિતું
આક્રમણ વધ્યું અને આ છેલ્લાં વરસોમાં તે ચોવીસ કલાકમાંથી મોટાભાગનો
સમય ટી.વી. સાથે કેવી રીતે વીતાવી શકાય એની વ્યવસ્થા આપણે ઊભી
કરી શક્યા હોએ. જીવનનો પ્રત્યક્ષતાને તિલાંજલિ આપનારા, પોતાની સંવેદનાને
છૂટો બનાવનારા મધ્યમવર્ગની તથા પોતાના દીવાનખંડોમાં સરેવર-ધોધ-
રણનાં દસ્યો છે-ટેરીબર ડેકોરેશન દ્વારા ઊભા કરવા માગતા ડોળાકા
જાદુવર્ગની જગિ હવે આલેખવાની આવશે. નવમા દાયકાએ કેમ્પસ નાવેશ,
પોલોટીકલ નોવેલનો અસાધો થયું ખાસો પૂરા પાડ્યો છે-ચુનીલાલ મડિયાનાં
પોલોટીકલ નવલકથા લખવાની શક્તિ ભારેભારે હોવા છતાં તેઓ આપણને
આપી શક્યા ન હતા, 'આ દાયકાના કથાચાહકમાં આવો કોઈ મહત્વપૂર્ણ
કૃતિ રચાઈ નથી. ટ્રેજિક-દામિક મોડનાં મિશ્રણ થયું ખાસાં પરિણામે
જન્માવી શકે છે પણ આ દાયકાના કેટલાક આશ્ચર્ય સર્જકો સુધમાં ખીનાં
ખીતાં કેમ ભરતાં લાગે છે; એમના અંતરના અવાજને અનુસરવા છતાં સમ-
કાલીનો દ્વારા સ્વીકૃતિ નથી મળે એવી હદેશત-એમને નડતી લાગે છે. એક
રીતે જોઈએ તો આગલા દાયકાઓમાં વરતાયેલું 'વિવેચનનું' આદિપત્ય હજી
આજે પણ વરતાતું લાગે છે. આજે વિવેચનનું સુધાન સંપાદકે લીધું છે.
સર્જનાત્મક વિશ્લેષણોને પ્રગટવું જોઈએ એને બદલે વિવેચન સપાટ
દ્વારા રચાતા શાએને સર્જકો ઉપર લાદવામાં આવે છે; આ રીતે વિવેચન-
સપાટન સર્જકને માર્ગદર્શન, ધોરણો પૂરા પાડનાર બનવા માંડે છે-આતાં
દાયકાનો ખૂબ જ ભણીતાં છે. ખીનાંદાળ રચનાઓ કેટલો બધી આ દાયકાનાં
સામર્થ્યમાં જોવા મળી, એને પરિણામે સ્થગિતતા વરતાવા માંડી. આ
સ્થગિતતાને જ મતિ માનનારો એક વર્ગ-એકલોક વર્ગ-પણ જોવા મળે. આ
વર્ગે અમુક પ્રકારની સામગ્રીનો અને શૈલીનો સ્વચ્છાશ્રય રાખ્યો, એ રચનાઓ
ફરચનાના સામાન્ય નિષ્ણો પણ પાળતી ન હતી અને છતાં એમાં ફરચનાની
સલામતતા પુરોગામીઓ કરતાં વિશેષ છે એવા દાવાઓ તારસ્વરે થતા જ રહ્યા.
તળપદ જીવન, પરંપરાગત શૈલી-લંચાઓના આગ્રહ રાખનારાઓએ વાસ્તવમાં
જીવનનાં અન્ય પાસાના વિચાર ઝાઝા કર્યો ન હતો, પશ્ચિમમાં ફરચનાવાદીઓ
પછી આવેલા સંરચનાવાદીઓ જીવનનાં, જનતાનાં અન્ય પાસાંઓને પણ
સાહિત્યવિવેચનમાં આવરી લેવા માગતા હતા અને એ દ્વારા સાહિત્યકૃતિને એના

સમગ્ર સંદર્ભમાં આલેખવા માગતા હતા પરંતુ આપણા કહેવાતા ક્રાંતિકારીઓ, અધુન તળેઉપર કરીને જ્ઞેનારાઓ સમાજવિદ્યાઓમાં-માનવવિદ્યાઓમાં પ્રવેશવા તૈયાર ન હતા. આનું પરિણામ એ આવ્યું કે ન તો પરંપરાગત દૃષ્ટિને ધાર નીકળી કે ન તો આધુનિકતા છુટાઈ. હવે એમ લાગે છે કે આ અધુન અંદરથી પ્રગટવાને બદલે આરોપિત હતું, સાહિત્યરતિ કરતાં ખીજી રતિઓની મોત્રા અનેકગણી હતી એટલે સાહિત્યનો તો ક્ષણિયો જ થઈ ગયો.

તવમા દાયકાના લિન્નલિન્ન પ્રવાહોને આલેખતી વખતે એક મર્યાદાનો સ્વીકાર બહી જ લેખોમાં જોવા મળશે - વાસ્તવમાં તો આ દાયકાનું પ્રમાણભૂત ચિત્ર આપવા માટે સામયિકો જ આધારસામગ્રી બનવાં જોઈએ. પણ જુજરાતી સાહિત્યવિવેચનનાં ટાંચાં સાધનોને કારણે સામયિકને બદલે પુસ્તકો ઉપર જ આધાર રાખવો પડે છે. જે આપણી પાસે દર વર્ષે સામયિકોની લેખસૂચિ મળતી રહે અને વર્ષની ઉત્તમ (ભલે વ્યક્તિગત રુચિની મર્યાદાઓની છાપા એમાં ભળેલી હોય) કૃતિઓનાં સંકલન થતાં હોય તો આવા પ્રવાહોનું આલેખન સારી રીતે કરી શકાય, સુમન શીહે 'સંધાન' પ્રવૃત્તિ દ્વારા જુજરાતી વિવેચન સાહિત્યની આ પ્રકારની જિલ્લુપ દર કરવાનો પ્રયત્ન પ્રયત્ન કર્યો હતો પણ એની (માત્ર સંપાદકની નહીં) અનિયમિતતાએ આ પ્રવૃત્તિને પ્રભાવક સુરવાર ન કરી. આમ છતાં આ સમયગાળાના બધા પ્રવાહોને એક સાથે જોઈશું તો લાગશે કે કવિતાપ્રવાહ ખાસો સમૃદ્ધ છે. ટૂંકી વાર્તામાં એક જ પ્રકારની વાર્તાઓ સામયિકોમાં દેખા દેવા માંડી છે એવું કવિતાનાં ક્ષેત્રે (જોકે ગીત-ગઝલમાં અંગત, વ્યક્તિગત અવાજ પ્રમાણમાં ઓછા જોવા મળે છે) જોવા મળતું નથી પરિણામે એકબીજાથી લિન્ન પડતાં કેટલાં બધાં કાવ્યવિદ્યો બહી જોવા મળે છે. આ કવિ કથનાત્મકતાના ઉપયોગ સફળતાથી કરી શક્યો છે; આ કવિતા નગરજીવન પૂરતી સીમિત નથી, કેટલાય કવિઓ તો અકૃત્રિમ રીતે તળપદ જીવનને સારી રીતે આલેખી શક્યા છે; આપણા પ્રાકૃત અનુભવોને સંકુલ રૂપ આપવાની મંથામણી ચાલતી જ રહી છે. દલિત-પ્રતિબદ્ધ કવિતાનો જુદો ચોકો ન પાડીએ તો પણ એમાંના કેટલાક કવિઓનો આગ્રહ છે કે તેમની કવિતા એ જ નામે ઓળખાવ. આ પ્રવાહમાંથી સહેજ પણ વાચનતામાં મંદી પડ્યા વિના કૃતિઓ રચનારા કવિઓ પણ મળી આવ્યા છે; એ વાત સાચી છે કે આ ગાળાના ધણા બધાં કવિઓ ગીત-ગઝલના સ્વરૂપને ચકાસી રહ્યા છે. આરંભના ગાળામાં અછાંદસ કવિતા લખનારા પણ ગીતગઝલ કે છાંદસ અલિખ્યકિત તરફ વળ્યા છે.

તવમા દાયકાની કવિતાની સરખામણીમાં ટૂંકી વાર્તા સ્થગિત લાગે છે; આધુનિકતા, હતાશા, નિર્વેદ, અસ્તિત્વની વિકળતા જેવા વિષયવસ્તુઓની

મર્યાદામાં પુરેવાથી વાર્તા પુરાઈ રહી હતી, હવે આવી 'કેઈ વળગણ આં સમયમાળાના વાર્તાકારને નથી, દુષ્કૃષ્ટતા કળાત્મકતાનો પર્વાવ બને એવી સ્થિતિમાંથી તે જીવંતી ગયો છે એ વાત સાચી; આ વાર્તાકાર પરંપરાગત કથનાત્મક ગણખાંજો અધનાવી, પોતાની આસપાસ જોવા મળતા વાતાવરણને સંવાદી રહીને વિષયવસ્તુઓનાં આલેખનો કરી રહ્યો છે. એ વાત સાચી કે તેની અનુભૂતિઓનું વિશ્વ અર્થાદિત છે; રૂપરચનાની વધુ પડતી સલાહનતાએ પ્રતીકાત્મક શૈલી કે ઠાવ્યાત્મક નિરૂપણ આપેલા આગ્રહે તેની વાર્તાને વધુ પડતી દૂંઝી બનાવી દીધી છે. વિશ્વમાં સિદ્ધકલ્પ વાર્તાકારોની વાર્તાઓ શુભરાતી વાર્તા જેટલી દૂંઝી ઉભીયે જ જોવા મળે છે - આને કારણે ઉત્તમ દૂંઝી વાર્તાના અનુવાદ ઉત્ક્રાંતિ હાથમાં ટેટલા બધા ઓછા થઈ ગયા છે. આની પાછળ યુગિનો મર્યાદા, વાયનરો અભાવ, અનુવાદ કરવાની અશક્તિ, ધરદીવડને પૂરવાની વૃત્તિ, સામર્થ્યનો અભાવ - ધણું બધું કારણો જ્ઞાત બળવનાં હશે. સાચે-સાચે આગ્રહ દાવકારમાં પ્રથમ પંક્તિના ગણાતા વાર્તાકારો પાસેથી એવું - કશું અદ્ભુત - અસામાન્ય આપણને પ્રાપ્ત થતું નથી. જેટલે જ કેઈ પ્રાપ્ત થશે તે આ નવા વાર્તાકારો પાસેથી જ પરંતુ આ નવા વાર્તાકારોની નબળી કૃતિઓને વંધાવે પડતા હાક કરવાનું વલણ પણ દૂંઝી વાર્તાને અવરોધે છે - નવમા હાથમાં પ્રગટ થયેલા સંમહોને આધારે નહીં પણ સામર્થ્યમાં પ્રગટ થયેલી રચનાઓને આધારે એમ લાગે કે ટેટલાક સર્જકોએ શુભરાતી દૂંઝી વાર્તાની પરંપરાને આત્મસાત્ કરી નથી, જેને કારણે વિકાસ, અંતિમે ગદ્ય સ્થિતિતાનો અનુભવ થાય છે.

આ જ હાથમાં 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની યાત્રાની ઉલ્લેખો. એ વર્ષના સમય-માળામાં પણ શુભરાતી, ભારતીય ચેતનાને સર્વાંગેથી પરિધમાં સમાવી શકે એવી કૃતિઓ ગદ્ય ઓછી પ્રાપ્ત થઈ છે. આ હાથમાં પ્રગટ થયેલી નવલકથાઓ ઉપર દરિયાત કરતા લાગે છે કે આગલી પેઢીના નવલકથાકારોએ સાવ સામાન્ય કક્ષાની કૃતિઓ આપીને નવલકથાકાર તરીકેનું પોતાનું અસ્તિત્વ ટકાવી રાખવાનો જ પુરુષાર્થ બતાવ્યો છે. નવલકથાના અવસાનીકરણે આ સ્વરૂપની શક્યતાઓને પ્રગટ થવા દીધી નથી; કથારેક એવું જન્મ્યું છે કે 'કેઈ સર્જકને અંકોળે વજ્ર પડતી કીર્તિ' પ્રાપ્ત થઈ જાય અને એને એને પરિણામે ખીણ જ રચનાથી તેની સ્વચ્છતાનાં બળતાં પાણી ચવા મારે. મુનશી, રમણલાલ દેસાઈ, મડિયાની નવલકથાઓના આ પ્રકારનું લક્ષણ જોવા મળ્યું ન હતું એટલું તો કબજ્જુ પડે. નવલકથાના સ્વરૂપમાં ગેલેલી નબળાઈને કારણે અહીં સર્જક ધારે તો થણું જડું કરી શકે એમ છે લોકપ્રિય, ડિટેક્ટીવ, મેલોડ્રામેટિક ટાંચાઓનો પયોગ કરીને પણ રસગર બીલી શકાય છે.

પણ સૌથી વધારે મુશ્કેલી નાટકના ક્ષેત્રે જોવા મળી છે. સૂક્ષ્મતા અને સંકુલતાના ભલે મોટા મોટા દાવા થતા હોય છતાં એમાં હરખાઈ ભીડીએ એવું કશું જોવા મળતું નથી. લોકનાટ્યના સ્વરૂપનો ઉપયોગ શરૂ થયો છે, ભારતની અન્ય ભાષાઓમાં લોકનાટ્યનો ઉપયોગ ઠેવી રીતે થાય છે અને ગુજરાતી નાટક ક્યાં નજીક પુરવાર થાય છે એનો અભ્યાસ કરવા જોવો છે - પણ આને માટે ભારતીય રંગમૂર્તિનો મહોત્સવ જો ગુજરાતને આંગણે થાય તો નાટકની શુદ્ધતાઓનો આપણને પ્રત્યક્ષ પરિચય થાય, પ્રબલની રુચિ વિકસે અને તો પછી એ રુચિની દાલ ધરીને જે કંઈ રજૂ થઈ રહ્યું છે તે બંધ થાય.

આ દાયકાના નિષંધ, વિવેચન, સામયિકોની પરિસ્થિતિ કટોકટીભરી એટલા માટે કે તવી પેઢીએ (૧૯૫૫ પછી જન્મેલાઓની) ખાસ કશું નોંધપાત્ર અર્પણ કયું નથી. સમગ્ર ગુજરાતી સાહિત્યિક સંદર્ભને આત્મસાત્ કરવાનું વલણ જ જ્યાં જોવા મળતું નથી ત્યાં ભારતીય કે વૈશ્વિક સંદર્ભની વાત ક્યાં કરવાની? સાહિત્યનો પ્રસાર પશ્ચિમની જેમ આપણે ત્યાં પણ વિલાસંસ્થાઓને કારણે, એ સંસ્થાઓ દ્વારા જ વિશેષ તો થઈ રહ્યો છે, વર્તમાનપત્ર જેવું સમૃદ્ધમાધ્યમ આ દિશામાં ધણું કરી શકે, પણ મોટા ભાગનાં સમૃદ્ધમાધ્યમોને સાહિત્યકૃતિઓ, સાહિત્યના પ્રશ્નો કરતાં વધુ રસ સમીક્ષામાં હોય છે; એમની સનસનાટીભરી ઘટનાઓમાં હોય છે. પરિણામે સાહિત્યરસ કરતાં વિશેષ તો નિંદારસ જોવા મળે છે.

નવમા દાયકાના આ સંપાદનમાં ઊણુપો છે - ધાર્યા કરતાં ધણું મોટું આ પ્રકાશન થઈ રહ્યું છે, આને પૂરક નીવડે એ રીતે જો સંકલનો, નવમા દાયકાની કવિતાનાં અને ટૂંકી વાર્તાનાં, ગ્રન્ટ થવાની તૈયારીમાં છે, ત્યારે કેટલાંક ચિત્ર વધુ સ્પષ્ટ થશે. અત્યારે તો શુદ્ધ તેટલો આ પ્રયત્ન સૌની આમળ રજૂ કરીએ છીએ.

(૨૯-૧૦-૯૨)

—શિરીષ પંચાલ

કવિતા

શિશીય પથાણ

સાહિત્યના કવિહાસમાં ડોઈ પલ્ક દાયકો એ નિર્બુધ્ધ સંમયમાળો હોતો નથી. જે તે દાયકાના આરંભે ડોઈ મહેત્વની પરંપરા આરંભાય અને તે પછી આરંભાય; ડોઈ નવો અવાજ અધવચ્ચેથી પલ્ક સંભળાવા માટે. આમ છતાં સમગ્ર ખાતર આવું વિભાગીકરણ કરીએ તો એનાં ભવસ્થાનો એાછાં નથી. ધારો કે ૧૯૮૧થી ૯૦ સુધીની કાવ્યપ્રવૃત્તિ વિશે કશો ઊદાપોહ કરવો હોય તો કેવી રીતે કરી શકાય? મંથર રચનાઓને ધ્યાનમાં રાખી કે અમંથર રચનાઓ પલ્ક સામે રાખી? વળી, કઈ કવિતાને આ દાયકાની ગણાવવી? સમકાલીનતાને બાજુએ રાખીએ તો પલ્ક આ દાયકામાં ધણા પ્રવાહો આવીને ભળ્યા છે. આ મધ્ય પ્રવાહોને જુદા પાડીને ઓળખી લેવા જોઈએ.

એક પ્રવાહ જૂની પેઢીના કવિઓનો છે : સુંદરમ્, ઉમાશંકર જોશી, સુંદરજી એટાઈ, જયંત પાંડે, ઉશતેશ્વર, અમૃત ધામલ, પૂનલલ, નાયાલાલ દવે, ૨મી દહીંવાળા વગેરે કવિઓ આ પહેલા પ્રવાહમાં આવે.

બીજો પ્રવાહ છે આધુનિક સંવેદનાને આશરતારી પહેલી પેઢીના કવિઓનો : રાજેન્દ્ર શાહ, નિરંજન ભટ્ટ, પ્રિયકાન્ત મલિયા, હસમુખ પાંડે

વગેરે - પરંતુ આ સંવેદનાને વિશેષ ઘાટ આપનારા કવિઓ ખીબ તબક્કે આવી હતા. લાભશંકર ઠાકર, શુભામમોહનમદ શેખ, સિતાંશુ મરાશ્વર, રાવજી પટેલ જેવા કવિઓએ સમકાલીન અને અનુગામી કવિઓ ઉપર ખાસ્સો પ્રભાવ પાડ્યો હતો. સુરેશ જેથી કવિ તરીકે નહીં પણ વિવેચક તરીકે મહત્વનું પ્રભાવક પરિણામ રહ્યા હતા. ધીમે ધીમે આધુનિક અને પરંપરાગત ઢાંચાઓનો સમન્વય કરનારા કવિઓ આવવા માંડ્યા. રમેશ પારેખ, અનિલ જેથી, રાજેન્દ્ર શુક્લ, ચિત્રુ મોદી, મનોજ ખડેરિયા, રઘુવીર ચૌધરી, ચંદ્રકાંત શેઠ વગેરે કવિઓને આવા પ્રવાહમાં સમાવી શકાય. આ બધા જ પ્રવાહોમાં સમજા-નિર્માણ કવિઓ જેવા મળશે.

ત્રીજો પ્રવાહ છે આ બંને પેઢીઓના કવિઓના વારસાને ઝીલનારા કવિઓનો, જ્યાં આ વારસો ધૂંસરી જેવો લાગ્યો ત્યાં એ ફગાવી દઈને આ કવિઓ આગળ વધ્યા છે. આ પ્રવાહમાં ઘણા કવિઓનાં નામ ઉમેરી શકાય : ભૂપેશ અમ્બુડ, યજ્ઞેશ દવે, વિનાદ જેથી, દિલીપ ઝવેરી, હરીશ મીનાશુ, નીતિન મહેતા, પ્રબોધ પરીખ, જયદેવ શુક્લ, ઇન્દુ ગોસ્વામી, ભીખુ કપોડિયા, અનિલ ઠાકર, ભરત નાયક, દિલીપ ઝવેરી, કાનજી પટેલ, મુકેશ વેદ, જયેન્દ્ર શેખડીવાળા, યોગેશ જેથી, કિસન સોસા, સુરૂષ કુવ, મુકુલ ચૌહાની, બકુલ ટેલર, મેઘનાદ ભટ્ટ, અણ્ણલાલ પટેલ, દલપત પઠિવાર, દલપત ચૌહાણ. સત્ય-નિત શર્મા, હર્ષદ ત્રિવેદી, મનહર બની, હેમંત ધોરડા, હેમેન શાહ, કિશોર-સિંહ સોલંકી, મનોહર ત્રિવેદી, શિશ્મીત ચાંનકી, ફારૂક શેખ, હેમેન શાહ, બારીન મહેતા, હનીફ સાહિબ, વિજુ ગણાત્રા, ભરત ચાંદિક વગેરે વગેરે. આમાં મોટા ભાગના કવિઓના કાવ્યસંગ્રહો આ જ દાયકામાં પ્રગટ થયા છે, બધારે પ્રબોધ પરીખ, બકુલ ટેલર, નિખિલ ખારોડ જેવાં કવિઓ ઉજી અગ્રંથસ્થ છે. મુકેશ વેદ, ભરત નાયક, કાનજી પટેલ, કમલ વોરા જેવા કવિઓના સંગ્રહો ૧૯૯૧માં પ્રગટ થયા હોવા છતાં તેમની મોટા ભાગની રચનાઓ આ દાયકામાં જખાઈ હોવાને કારણે તેમનો સમાવેશ અહીં કર્યો છે.

આ પ્રવાહોની સર્માતરે કવિતાને નામે ગમે તે ઘસડી નાખનારાઓનાં એક પ્રવાહ પણ જોઈ શકાશે. કોઈ પણ સમયગાળામાં, કોઈ પણ સાધામાં આવું જેવા મળે જ. સામયિક કોના સંપાદકોની વ્યવહારુ નીતિઓ, પ્રકાશન માટે મળતી ઉદાર આર્થિક સહાય, સમૂહમાધ્યમોનો અને શિક્ષણનો પ્રસાર-આવાં પરિણામો પણ કાવ્યપ્રકાશનને અત્યંત સરળ બનાવ્યું છે. એટલે જેવા નમળા કવિઓની અહીં ઉપેક્ષા જ કરવામાં આવી છે. નવમા દાયકાની જ ઠીક શકાય એવી કવિતા આપણને ત્રીજા પ્રવાહમાંથી જ મળી આવે. પહેલા બે પ્રવાહના

કેટલાક કવિઓએ ઉત્તમ રચનાઓ આપી છે એ કહી શકાય; બીજા પ્રવાહના કવિ-
ઓએ માનનીય, સંવેદનાળી, ભાષાભિવ્યક્તિની ઘણી અપરિમિત-ભાગ્યશાળી
દેખાડી છે એ પણ કહી શકાય; યુરોપ-અમેરિકાના કળાસાહિત્ય-ફિલસૂફીનો પ્રભાવ
તેમની કવિતા પર દેખાઈ આવે છે. કયાંક કવિઓએ આ બધું કાલ્પનિકાલ્પને
પોતાની ચેતનામાં આત્મસાત્ કર્યું છે તો કયાંક નહીં સપાટી પર પણ કેટલુંક
રહી ગયું છે. ત્રીજા પ્રવાહના કવિઓ પણ ઇષ્ટ-અનિષ્ટ બંને પ્રભાવ મીસે
છે પણ તેમાંથી કેટલાકને દૂરના-નજીકના યુરોપીયો વિશે, દીર્ઘકાળથી ચાલી
આવેલી પરંપરાઓ વિશે અને હજી દાંષકાથી વિસ્તરેલી આધુનિક પરંપરા
વિશે, જીવન-જગત વિશે કેટલાક ઓછો ધવા માંડ્યા છે. જે આધુનિકતાના જીવાળે
આત્મી પેઢીને અસિદ્ધિભરતી નાખી હતી તેના કેટલા અવશેષો જીવંત છે અને
કેટલા અવશેષો અશિશૂભૂત થઈ ગયા છે? જે કાવ્યશાસ્ત્ર અને કાવ્યવિવેચન
વારસામાં અધનાભ્યાં હતાં તેને કારણે કાવ્યપ્રવૃત્તિ કુદિત તો નથી થઈ ને
શુદ્ધ કવિતા અને પ્રતિજ્ઞા કવિતાનાં મુલ્યોએ કાવ્યપદાર્થને સમજવામાં વિઘ્નો
તો ઊભા નથી કર્યાં ને ?

કોઈ પણ દાયકાની કાવ્યસમીક્ષા માટે વધુ સારો રસ્તો તો કદાચ
નોંધપાત્ર રચનાઓનાં સંકલનો કરવાનો હોય. જોઈએ. ૧૯૮૪ની કવિતાનું
આનું એક સંકલન પ્રમોદકુમાર પટેલ અને હરીશ મીનાશ્યુએ કર્યું હતું, આવાં
સંકલનો જોવામાં આવે છે નવા, આશાસ્પદ કવિઓ પ્રત્યે આપણું ખાનદારી
શો છે. આ સંકલનો દાયકાનાં સંકલનો માટેનો આત્મ તૈયાર કરે-છે; સુખત
શાહે આકાશ દાયકાની કવિતાનું એક સંકલન પ્રગટ કર્યું હતું. પરંતુ આવી
વ્યવસ્થાના અભાવે આ દાયકામાં અંદરથી વધેલાં કાવ્યોને ખાનમાં રાખવાં
જોઈએ. ક્યારેક એવું બને કે કેટલાક કવિઓના અવાજ આવેલા દાયકાથી જ
સંભળાવા માંડ્યા હોય અને છતાં તેમની રચનાઓ અંદરથી ન થઈ હોય.
દા.ત. બીપ્તુ કપોડિયા એટલે ઘેડી છૂટલાટ લઈને એવા કવિઓનો સમાવેશ
કરવો પડે.

આગલા દાયકાઓની સરખામણીમાં આ દાયકાના કવિઓએ એવી કોઈ
મળવળ, સુખેતો માંડી નથી; સુરેશ ભોષીની વૈચારિક આજોડગાને કારણે
પરંપરાવિરોધી આધુનિકતાનો જે પ્રચાર થયો હતો તેનો કે તેનથી જુદો કેઈ
પ્રચાર આ ગાળામાં થયો નથી. આ કવિઓએ એવા કોઈ ખરીતાઓ-દંડગાઓ
ગડાર પાડ્યા નથી. આમાંના ઘણા કવિઓ પ્રવક્તા નહીં તો પરીક્ષક રૂપે
કાવ્યવિવેચન સાથે સંકળાયેલા હોવા છતાં પોતાની કે પારખી કાવ્યભાવનાને

પૂર્વગૃહીત તરીકે સ્થાપીને ચાલ્યા નથી, પોતાની કાવ્યરુચિનું આકમણ પીગમ્યો ઉપર કરવા ગયા નથી; જ્યારે અપવાદરૂપે કોઈ કરવા ગયા ત્યાં તે હાસ્યાસ્પદ પુરવાર થયા. હુરોગામીઓમાંથી અને પોતાની રચનાઓમાંથી તેઓ આટલો બોધ તો પામ્યા છે કે કૃતક આધુનિકતાના માર્ગે જવાને બદલે પોતાની હૈયાલિલતથી શોધેલો માર્ગ વધુ સારો હોય છે. આગલા દાયકામાં જે ‘હુ’ બળવત્તર બનીને પ્રગટ્યો હતો તે હવે એવો બળવત્તર બનીને પ્રગટવાને બદલે પોતાની આસપાસના જગતમાં વિખરાઈ જવા માગે છે. બહુ સૂક્ષ્મ અર્થમાં કવિ ‘હુ’ના કાચલામાંથી બહાર આવીને સમાજમાં, જગતમાં પોતાની સ્થાપના કરવા માગે છે. આનો અર્થ એવો નથી કે આ કવિએ સમાધાને શોધી લીધાં છે અને લોકપ્રિયતા સિદ્ધ કરવા તે કાવ્યતવનો ભોગ આપી રહ્યો છે. સાથે સાથે આ કવિતા ભાષાની અન્-અર્થકતાની, વંચ્યતાની કે જીવનની વિક્ષણતાની વારસાગત અભિવ્યક્તિથી પણ આડી ફટાઈ છે. જૂના દાયકાના ઉત્તરાર્ધમાં પ્રિયકાન્ત મણિયાર, હસમુખ પાઠક જેવાં કેટલીક રચનાઓ પ્રતિબદ્ધ માનવતાવાદમાંથી પાંગરી હતી; આવી કોઈ પરંપરા પછીના દાયકાઓમાં વિકસી નહીં. શુદ્ધ કવિતાના અત્યાગ્રહે વિશ્વકવિતાના સાંપ્રત પ્રવાહો કઈ દિશામાં છે એ જેવાની તક આપી નહીં. અને કેટલાકે માલામે, વાલેરી જેવા કવિઓને સમકાલીન માનીને એ પ્રકારનો કવિતાનો પ્રચાર કર્યો હતો; પરિણામે આ ફ્રેન્ચ કવિઓનો કાન્યાદર્શ અને ‘નવ્ય વિવેચન’ના આદર્શ આપણને લીંસીને પકડ્યા હતા. ચેઝરે વાલેહો, બર્ટોલ્ટ બ્રેશ્ટ, પાલ્સો નેરુધા, ઉન્ગારત્તિની વાતો સંભળાતી હતી, એમની રચનાઓના અનુવાદ થયા કરતા હતા છતાં પેલી લીંસ ઓછી થતી ન હતી. ભારતની અન્ય ભાષાઓમાં કેવા પ્રકારની કવિતા લખાય છે એ બજાવાનો કોઈ નક્કર પ્રયત્ન થતો ન હતો. પરિણામે કેટલાક વિસંવાદ સર્જ્યા હતા. નવા પ્રવાહના કવિઓ આ બધા ૮/ પ્રશ્નો વિશે સંભાન હતા એમ કહેવાનો આશય નથી, પણ તેઓ પોતાને વારસામાં મળેલી આધુનિકતા જેટલી માત્રામાં પોતાની ચેતનામાં ઠલવાઈ ગઈ હતી એને સ્વીકારીને ખીજું બધું ફેંકી દેવા તત્પર બન્યા હતા, જ્યારે કેટલાક કવિઓ તો પોતાની ચેતનામાં છુટાઈ ગયેલી આધુનિકતાને પણ ફગાવી દઈ એક જુદી જ કૃત્રિમતા લાદવા માગતા હતા. આવું પણ નવમા દાયકામાં જેવા સંબંધ છે.

આધુનિકતાનો પ્રભાવ - સાચો અને ખોટો - ગ્રીલીને રચાયેલી ગુજરાતી કવિતાએ એક જમાનામાં સર્વસામાન્ય કાવ્યબાની ઉપજાવી લીધી હતી. ગાંધી-યુગની એવો જ કાવ્યબાનો સામે ગુજરાતી વિવેચને આકરો વિરોધ નોંધાવ્યો હતો. સાહિત્યના ઇતિહાસે એક તુલના આ પણ કરવા જેવી છે કે ગાંધીયુગની

કવિતામાં ગતાનુગતિકતા વધારે હતી કે આધુનિક કવિતામાં ? પણ ધીમે ધીમે આ કવિઓ પશુ-આગલી પેઢીના લાલચાંકર ઠાકર, શુભામયોદ્ધમદ શેખ, સિતાશુ પદ્મશન્દ, રાવજી પટેલની જેમ પોતાનો આગવો અવાજ પ્રગટાવવા આમંત્રી બન્યા. એ રીતે બોઈશુ” તો કેટલા બધા કવિઓ પોતાની નિજી શેઢી પ્રગટાવી શક્યા. આ કવિઓ અહંમા દાયકાથી વિશિષ્ટ શેઢી પ્રગટાવવાનો દિશામાં આગળ વધી રહ્યા હતા અને આ નવમા દાયકામાં તેમના અવાજ વધુ બળવાત બનીને સંભળાવા માંડે છે. આ અવાજ ને દાયકામાં સંભળાતા નથી એ દાયકો દરિદ્ર પુરવાર થાય. એટલે જ આ દાયકાના કવિઓને કોઈ એક જ ધારા સાથે સંકળી શકાએ એમ નથી. એમાં હાઈસ-અર્થાઈસ, ગીત-મજલ જેવાં સ્વરૂપવૈવિધ્ય જળ્યાં છે અને આ કવિતાને વધુ સચ્ચ બતાવી છે, અન્ય ભાષાની ઉત્તમ રચનાઓની હરોળમાં જીવી રહી રહે એવી સમૃદ્ધ. આ લેખમાં કેટલાક વિશિષ્ટ અવાજ ધરાવતા કવિઓની ચર્ચા પહેલાં કરીએ. આ સમયગાળામાં રહેલા “જન પ્રવાહના કવિઓના સંગ્રહો પ્રગટ થતા રહ્યા છે અને છતાં આ લેખમાં એમની ચર્ચા કરવામાં આવો નથી. થયે વાર એવું બન્યું છે કે બધારે બધારે આવાં જૈતિહાસિક આલેખનો ધર્મ છે ત્યારે ત્યારે પુરોગામી કવિતાની આસપાસ જ આપણી-વિવેચના હુમરાયા કરે છે, આને કારણે નવા કવિઓની ચર્ચા બાજુ પર રહી જાય છે બહી” એ અપદિમાંથી બહાર આવવાનો એક પ્રયત્ન કર્યો છે.

સાથે સાથે આ દાયકાની કવિતાને આગલા દાયકાની કવિતાની પાસેથી તપાસવી બોઈએ. આગલા દાયકામાં કૃતક આધુનિકતા છાપે ચડીને પોતાનો અવાજ સંભળાવો રહી હતી; ક્યારેક રાવજી પટેલ જેવાની કવિતાને પ્રભાવ પણ એ દાયકામાં વધુ વરતાવો હતો પણ રાવજી પટેલની કવિતામાં જેવા મળેલી નિસ્યત અહીં બોલા મળતી ન હતી. શુભામયોદ્ધમદ શેખ, રાવજી પટેલ, મણિલાલ દેસાઈમાં ને આદિમ આવેશ જેવા મળ્યા હતા તેની એક દારા સાવ છુદા રહે નવમા દાયકામાં જ્યારેવ શુકલની કવિતામાં જેવો મળે છે; શુભામયોદ્ધમદ શેખની કવિતામાં જેવા મળેલી આદિમતા બીલસ, અપાનકની સામગ્રીને નવો પુટ આપતી હતી જ્યારે જ્યારેવ શુકલની રચનાઓ સંચારપ્રધાન સામગ્રીને નવો પુટ આપતી રહી.

છેલ્લો દાયકાનાં અતિમ વરસોમાં પ્રિયકાન્ત મણિવાર, હસમુખ પાંકજરે કવિઓની કેટલીક પ્રતિગદ્ધ કવિતાઓ ચાનવતાવાદમાંથી પાંચરેલી હતી; શુભામયોદ્ધમદ શેખ પણ “શૈનિકનું” ગીતમાં સમસાયિક સંવેદન્યોને પ્રતિગદ્ધતાની

ભૂમિકાએ આલેખે છે. આ ધારા ૮૧થી ૯૦ના દાયકામાં જળવત્તર બનીને પ્રગટે છે. આગલા દાયકામાં શુદ્ધ કવિતા માટેના અત્યાગ્રહને કારણે એ ધારા આંત્રી પ્રભાવક નીવડી ન હતી.

નગરજીવનની કવિતા તો ગુજરાતીમાં પાંચમા દાયકાથી આરંભ પામી હતી, ગમે અથવા ન ગમે પણ મોટા ભાગના કવિઓ નગરજીવન સાથે પ્રત્યક્ષ સંપર્ક ધરાવે છે. દિલીપ ઝવેરી, નીતિન મહેતા, પ્રબોધ પરીખ જેવા કેટલાક કવિઓનું તો ધકતર જ નગરજીવને કયું છે, એટલે કૃત્રિમ રોમેન્ટિક ઉદ્વેગ પ્રગટાવવાને બદલે આ નગરજીવી કવિઓ એ નગરને જ સ્વીકારીને આગળ વધે છે, અહીં નિત્યજીવનની તુચ્છ વાસ્તવિકતાઓને વાચા આપવા માટે કવિ રેદિયાળ ભાષાનો, વાચાળતાનો ભણ્ણી કરીને ઉપયોગ કરે છે. મહાનગરની સંવેદના અત્યંત સહજ રીતે અહીં આલેખાઈ છે. એક બાજુએ તેમની રચનાઓમાં પ્રકૃતિ, ભૂતકાળ રતિ, રતિ સ્થાન પામતા નથી અને બીજી બાજુએ છાંદસ-ગીત-ગઝલ જેવા પ્રકારોથી અને ઇન્દ્રિયબૃન્ધન જેવી ખૂબ જ ભણ્ણીતી અને હવે તો વગોવાયેલી યુક્તિથી પણ દૂર રહે છે. આ પસંદગી પણ ખૂબ જ સભાનતાથી અને નિજ અનિવાર્યતાથી પ્રેરાઈને કરી છે. સ્વાભાવિક રીતે જ આ કવિતાના કેન્દ્રમાં મહાનગરીય વિષાદ અને એમાંથી જન્મતી નિઃસંજતા; સાવ સામાન્ય ઘટનાઓ દ્વારા, વિગતો દ્વારા રચાતું આવતું આપણું રેદિયાળ જીવન, એક કરતાં વધારે કારણે ઊભી થયેલી ભાષાની કટોકટી વગેરે છે. પ્રશ્ન એ છે કે આ બધાનું આલેખન કરવા માટે આ કવિ કેવી યુક્તિપ્રયુક્તિઓનો આશ્રય લે છે. નગરજીવનના આ કવિઓ નાટ્યાત્મક અને કથનાત્મક ભાષાનો આધાર લઈને પોતાના વિષયવસ્તુની સંકુલ ભાવાવહતાને જુદા જ પ્રકારનું પરિભાષુ આપે છે.

નીતિન મહેતાના ‘નિર્વાણ’ કાવ્યસંગ્રહની એક ખૂબ જ ભણ્ણીતી રચના ‘એક પત્ર’ તેમની અન્ય કૃતિઓ માટે પ્રસ્તાવનારૂપ છે. એમાંથી જ ‘ટ્રેન’, ‘દરિયો’ જેવા કાવ્યગ્રંથો પ્રગટ થાય છે. કવિ જે વિષયવસ્તુઓને આલેખવા માગે છે તે બધા જ તેમની સંવેદનામાં એકાકાર થઈ ગયાનો પ્રતીતિ આપણને થાય છે. આ કવિ જીવાતા જીવનની વિઠંબના જુદી રીતે કરી આપે છે - ‘તું’ અને ‘ટ્રેન’ ધણી વાર તો સાથે જ યાદ આવે છે’ દ્વારા પ્રેમની વિઠંબના અને જ્યાં સ્મૃતિ નથી ત્યાં સૂખદુઃખ નથી / તે સત્યનું બીજું નામ, ટ્રેન છે’ દ્વારા તત્ત્વચિંતનની વિઠંબના કરી આપે છે. તથા ‘એક પત્ર’નાં એક ઉક્તિ ‘વધુ પૂછીશ તો ટ્રેન બની આવજા કરું છું. અહીંથી ત્યાંનું’ રૂપાંતર પાછળથી

‘દાહકાઓમાંથી / એક ટ્રેન અઠધી રાતે / પસાર થઈ બપોરે’માં થાય છે અને એ રીતે કવિ આ વિષયવસ્તુઓ સતત તેમની સંવેદનામાં ઘુંટાતા રહ્યા છે તેની પ્રતીતિ પૂરું કરાવે છે. એવી જ રીતે રોમેન્ટિક સાહ્યર્થોથી ભેદાઈ ગયેલા (આમ તે કવિએ ચોતે જ છેદી નાખેલા) હરિયા અને એવી જ રીતે નિઃશ્વર બની ગયેલા નાયક વચ્ચે ચાલતો સંવાદ આખરે તે અન્યોન્યમાં થતા લવના સંકેતરૂપ છે. ‘હરિયા-૨’નો આરંભ શુઓ :

ધણી વાર તો ફર્લુન્ટ પદ્ય પારથી
આંધળા હરિયા જીવજાને
મારી સનિવારી નવોર આને છે
ખમાસુ ખાતાં જ હરિયાને
આખના કવચવિયામાં હલમહલો જોઈ હુ

કવિએતના અને હરિયાનું એકાકાર યવું એ અધીં ફર્લુન્ટા ઉપયોગ દ્વારા સ્પષ્ટ થાય છે. પહેલાં આવી રચનાઓમાં કથારેક આચંત્રક, મિનિસ્ટરી કથુક પદ્ય પ્રવેશી બપ છે. પુરોગામી કવિઓના પ્રભાવ હેઠળ ને ક્ષણે કવિ આવી બપ છે ત્યાં ‘ખાસ આણું’ બને છે. ‘નિર્વાણ’માં એક મહત્વનું કુચક પ્રવાસને લગતું છે. ‘નદી’, ‘મવાસ’, ‘યાત્રા’, ‘મન’, ‘અનંતયાત્રા’ જેવાં કાવ્યો પહેલામાંથી ખીજમાં, ખીજમાંથી ત્રીજામાં વિસ્તરતા બપ છે. અવાજ, નમ્ર, સ્વાનંત્ર રૂપાંતર પંખીમાં, પંખીનું રૂપાંતર લોહીમાં અને લોહીમાંથી પંખી સ્વરૂપે રૂપાંતરિત થઈ નાયક દ્વારા નિઃકટતાનાં દન્દ બ્યાં ભુંસાઈ બપ છે ત્યાં જ્યાં માંજે છે. ‘યાત્રા’ જેવી નમળી રચનાને બાજુએ રાખો તો આ વસ્તુ ‘મન’ અને ‘અનંતયાત્રા’માં વધુ સામર્થ્યપૂર્ણ રીતે વિકસે છે અને એને વિકસાવવામાં નાટ્યાત્મકતા-કવિનાત્મકતા જેવાં કાવ્ય બજાવે છે તે ‘અનંતયાત્રા’માં સારી રીતે જોઈ શકાય છે. આ બધી રચનાઓનું નાટ્યાત્મક સ્વરૂપ ‘તરસ’ કાવ્યમાં વિસ્તરે છે. કવિ આદિમ જળતરવ માટેની ઝંખનાને કસપનેની સાધામાં વાચા આપવા માંજે છે; એ તત્ત્વ માટે અનંતયાત્રા જ હોય એટલે એમ પ્રવાસનો વિષય સળાં બપ છે. રેતી ઓઢીને ચૂઈ ગયેલી નદી અને ફિસ્કો દીવાલો દ્વારા શુષ્કતા અને વિવશ્યતાના સંકેતો આગલી રચનાઓમાં જોવા મળ્યા હતા તે સંકેતો અધીં વધારે દઢ થાય છે.

આપો ને પાણી
મળાથી નાસિ સુધી રેતીનો ભરાઈ ગયો હુ
દાહકાઓમાં સારીઓ લી રી લિતરી થઈ છે
મળામાં આગાઈદિયાની જેમ બાકી થઈ છે વરસ.

નીતિન મહેતાની કેટલીક રચનાઓમાં આભાસ એવો ભિન્ન થાય છે કે 'કેટલું' બહુ' બોલાય છે, કેટલા બધા ભાવપ્રતિભાવો અપાય છે અને છતાં ખરેખર તે કશું જ થતું નથી. આ વાત નરી હળવાશથી, બેદિકરાઈથી કહેવાની આવડત કવિમાં છે, પણ આ પહેલું પડ ચિરાઈ જાય ત્યારે વેદના ઇલાહી થાય છે.

પ્રબોધ પરીખની શરૂઆતની રચનાઓમાં અન્ય કવિઓના પ્રભાવ ભેગા મળે છે; વિવેચન દ્વારા આધુનિકતાનો પણ ખાસો પ્રભાવ કવિએ ઝીલ્યો છે :

ભૂખર પ્રકારમાં રેરામી હરણુ જેવી

પીટ છું, ખરાબર તારી આંખો

ને મનને ભરી દઈ છું

ભોજન ધરમાં રંધાતા હરણુના સ્વાદિષ્ટ માંસની

તીવ્ર યુગંધથી

પણ ધીમે ધીમે મહાનગરની વેદના આ કવિતાના કેન્દ્રમાં સ્થાન ધરાવતી થાય છે. આદ્યકા પૂરતું કહી શકાય કે સિતાંશુ યશસ્વન્, નીતિન મહેતા, પ્રબોધ પરીખ, દિલીપ ઝવેરીની કવિતા સંયોગીય છે.

પણ નગરજીવનની કવિતાને વાચાળ બનતા વાર નથી ભાગતી. 'સર્દાર' જેવી કવિતાનો આરંભ એક કદપનથી થાય છે - 'હવે તારા પગોનો ભાર ભઈને લાકડાના સમુદ્રમાં ફરું છું.'

પણ પછી નરી વાચાળતા કાવ્યમાં સ્પષ્ટ સંભળાવા માટે છે : 'હૂબેલા શહેરમાં ટેલિફોનના અવાજો બેઉ છું.'

'ચિત્તળનાં નરાજાળ સ્વપ્નો', 'ધાંખાળા ધુમ્મસો ભીંત પર

ખમ્મડે છે બધે પ્રભાતનાં નસકોરાં.'

ક્યારેક કવિને આરંભ કરવા માટે સૂત્રાત્મક પંક્તિની જરૂર પણ પડે છે :

'ખરેખર, જે ભિલ્લો નથી તે પ્રકાશ વધુ તેજસ્વી હોય છે.' પણ આ

કવિતામાં ધીમે ધીમે એક વાતાવરણ રચાય છે - જે છે તે સાર પરિચિત પણ મનમાં રમાડ્યા કરવું ત્રમે એવું વાતાવરણ. ક્યાંક રચનાઓના કાંચા - વસ્તુ પરંપરાગત છે - ક્યાંક પ્રકૃતિને ન પામી શકવાની વેદના છે, ક્યાંક 'સાનક્રાન્તિસસ્રોથી સદ્વામ' જેવી રચના શબ્દોના ઘોડાપુર સર્જે છે.

યુજરાતી આધુનિક કવિતાનો એક ધોર અર્થ સામે વિદ્રોહ ધોધારતી રહી હતી. લાલશંકર ઠાકર, સનહર મોદી જેવા કવિઓ આ અનુ-અર્થકતાની દિશામાં જવા નીકળ્યા હતા. આ જ પરંપરાને 'જેમતેમ'ના કવિ ઇન્દુ ગોસ્વામી વિસ્તારે છે. તેઓ પણ અર્થનો વિકંગના માટે આગલી પેઢીના કવિઓએ

પ્રયોગથી સુક્તિપ્રયુક્તિઓનો ઉપયોગ કરે છે. અહીં ‘વ્યંગ’, ઉપહાસ, વાચાળતાનો ઉપયોગ ખૂબ જ સલામત શૃંગિકાએ કરવામાં આવ્યો છે. અને પરિણામે ઠેટલીક કથળી પડે છે. વર્તુમાન જગતમાં જોવા મળેલો સાતત્યહીનતા કવિને કહે છે પણ તેઓ શૂન્યપરસ્ત બનીને કર્યા પલાયનવાદમાં સરી જતા નથી. ‘મૂળને નાતે’, ‘હસ્ય હો ના દીર્ઘ’, ‘જીભ ચમારણ’, ‘જેમતેમ’ જેવી રચનાઓમાં જીવાતા જીવનનો વાસ્તવિકતાને વિશ્લેષણથી આલેખવાનો પ્રયત્ન નોંધપાત્ર છે અને પોતાની અભિવ્યક્તિને વધુ જીવંત બનાવવા માટે આ કવિ પણ નાટ્યકાર, કથનાત્મક શૈલીનો અવારનવાર ઉપયોગ કરી જુએ છે.

પણ આ નજરજીવનનો રિકતતા, નિઃસંજવા કષ્ટરેક વળતર બનીને પણ આવે. આત્મી પેઢીમાં એ વળતરો જોવા મળ્યા જ હતાં. આમાંથી એ છુટા પડી તે કવિતા કવિતા વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વનો સ્પર્શ કરાવવામાં નિષ્ફળ નથી પડ્યો. આથી નાટ્યની આસક્તિ જમાનાઓથી કવિનો જોયેલો આવી છે. ગુજરાતી નિષ્ક્રિયામાં પ્રવેશેલા અપરાધિયા તરફે કવિતા ઉપર પણ પોતાનો સ્વરૂપાધારી દીધો છે. અને પરિણામે આશ્ચર્ય કવિઓ પણ ‘ગુણવંદો શૈલીના પ્રભાવ હેઠળ લખતા યઈ ગયા’.

દા. ત. જહા પણ

પ ખાઓ માસેથી

પોતાની ડાબે રહેવા માટેનું

સાક્ષી માટે

(“અવાજનું અજવાજું”-યોગેશ જોષી)

ખીજ બાજુ આ જ કવિ સુધામયોદ્ધમદ શૈખ, સુદેશ જોષીના પ્રભાવ હેઠળ આવીને પણ લખે છે આવો પ્રભાવ કીડવો, એ ધારને આગળ વિઠસાવવી એ એક રીતે ‘પરંપરાનું’ દહીકરણ ગણાય. પરંતુ ઠેટલીક વખત કવિ જાણેઅજાણે પણ પોતાના ખીજરી અવાજને સાંભળી લે-છે અને એવે વખતે પુરાણાનીઓ કે સમકાલીનોને બાજુએ મૂકીને આગળ વધે છે. ત્યાં પરિણામ સાનું આવે છે. દા. ત. ‘અસ્થિમા’, ‘કે’ મુગેથી ‘ઠેટણું’ તરફનું ‘હાથ’ જેવી રચનાઓ. કીડલે કવિએ જ પોતાનો ત્રાજ પસંદ કરી લેવાનો રહે.

રાવજી પટેલ, મીજુલાલ દેસાઈની જેમ-યુવાવસ્થામાં જ મૃત્યુને ભેટતારા ભૂપેશ અવસુનો રચનાઓ ખવડે, અર્થ, લયની શક્યતાઓને ધ્યાને છે, ગીત સિવાયનાં ‘પરંપરાત્વ સ્વરૂપોને અસ્વીકારે છે, લોકગીતોના ઢાળને જ નહીં પણ લોકવાર્તાઓની પરંપરાઓને પણ ઉપયોગમાં લે છે. સામયિક અન્યાય, શોષણનો વાત એમની સંકુલતાઓ સમૈત જરાય વાચાળ બન્યા વિના કેવી રીતે આલેખી શકાય તેનો નમૂનો અહીં જોઈ શકાય છે. કવિ સમસામર્થિક વાસ્તવિકતાને

વધુ નાટ્યાત્મક અને સંકુલ બનાવવા માટે તેનો સંબંધ ઇતિહાસ સાથે જોડી આપે છે.

ભૂપેશ અધ્વ્યુની 'એક ઈજન', 'ખૂટ કાવ્યો', 'હું' આ પીતો નથી', 'પ્રથમ સ્નાન', 'નાથ રે દુવારકાના', 'મૈથુન' જેવી રચનાઓ તેના કવિતરીકેના વ્યક્તિત્વની સિતમ ઝલક પ્રગટાવે છે. 'એક ઈજન' જેવી કૃતિનો સંબંધ તેની ટૂંકી વાર્તાઓ સાથે સાંકળી શકાય. શિષ્ટ રુચિને આધાર આપતી આ કૃતિ એક માતાના કથનકન્દ્ર દ્વારા રચાયેલી છે. ખીજી રીતે જેવા જઈએ તો કવિ માતાની ચેતના દ્વારા કાવ્ય રચે છે. માતૃરતિ (ઈડીપસ ડ્રામિ?) વાત્સલ્ય-સાવના ક્રોડ અરસપરસ એવા લગ્ન તથા છે કે બંનેને કષ્ટ રીતે અલગ તારવી શકાઈ એમ નથી.

ભૂપ, મારાં તન, મારાં રતન, મારાં બાળ, રે નયન મારા, આવ
આ ધધકયા મિત્તગરા, આ કંઠલા મિત્તગરા, આ તૂટતા મિત્તગરા
ને પલકમાં તૂટશે કમાડ-તને કરી નથી બધુ.

અર્થનો સાથે જ્વનિની શકપતાનો ઉપયોગ કરીને રચાયેલી આ કૃતિમાં માતૃભાવની સાથે સંકુલ રીતે સર્જનાત્મકતાનું પલ્લુ નિષ્પલ્લુ થયું છે. તો વળી ખૂટ કાવ્યોમાં કવિ શક્ય તેટલા વધુ ને વધુ સંદર્ભો દ્વારા આગળ વધતા જાય છે. સંસ્કૃતિના પોષણતા, હંસને વાચ્યા આપતી આ કૃતિઓ વાચાળ બનતી નથી. 'હનુમાનલક્ષ્મીમિલન' વાર્તામાં ભૂપેશ અધ્વ્યુએ લોકવાર્તાની લઢઢોનો ઉપયોગ ખૂબ જ સારી રીતે કર્યો હતો. આ ગુણમાં પલ્લુ એ કથાઓનો, એના લઢલિલોનો ઉપયોગ કરીને કવિ જિંવા પ્રકારની કાવ્યાત્મકતા સર્જે છે.

પવંતોમાં જે દિમાલય છે
વૃક્ષોમાં જે અશ્વત્થ છે,
તે

સલાખંડ કે મંદિરના દ્વાર કે પતલકલ્પિયા પાસેના ઝમ્મલામાં
આમતેમ એકબીજા સાથે ખૂણા રચતા ખૂણા તોડતા અપક
એકબીજાની પાસે એકબેકના અર્ધાંબને ચૂસતા
ચુઓ.

ક્યારેક ભૂપેશ અધ્વ્યુની રચનાઓ સમસામયિક વાસ્તવિકતાને આલેખતાં આલેખતાં પ્રતિબદ્ધતાની સીમા યુધ્ધી પહોંચી જાય છે.

આ દાયકાની કવિતાની એક લાક્ષણિકતા એ છે કે શબ્દો વાસ્તવિકતાને આલેખવા માટે કવિઓએ કથનાત્મક માળખાં અપનાવ્યાં છે, તો ક્યારેક કવિ વેદનાને ઢાંકવા માટે વાગ્જટાની યુક્તિપ્રયુક્તિઓનો આશ્રય લે છે. નીતિન

મહેતા, પ્રબોધ પરીખ, જૂથેશ જાધવગુની રચનાઓમાં આ લાક્ષણિકતાઓ
જોવા મળી. એક સાદું ચિહ્ન એ છે કે જ્યાં કવિઓ આ જ શૈલીમાં રચના
કરતા નથી. કોઈ કવિ પદ્યવ્યંજનનું આલેખન કરવા તરફ વળે પણ પદ્ય
વ્યંજનની સમાંતરે નિઃશબ્દવચનનો સંકુલતાઓને આવરી લેવામાં આવતી હોવાને
કારણે તે સંકુલ અભિવ્યક્તિ બની રહે છે.

આમાંના કેટલાક કવિઓ તો ઉચ્ચ આડમ્બર દાખલાના આરંભથી રચનાઓ
કરતા આવ્યા હતા. આ કવિઓ કૃત્રિમ, અપ્રસ્તુત, રોમેન્ટિક ઉદ્દેશો, ફેશન-
પરસ્તી, શક્તી પ્રસિદ્ધિ, કોઈપ્રિયતાથી દૂર રહેવાનું પસંદ કરે છે. આવા જ
એક કવિ મહેશ વેદ છે. કળાજગત સાથે ધણી વર્ષોથી નિકટનો સંબંધ
ધરાવતા આ કવિના રુચિ ઘડતરમાં ચિત્રજગતે ખાસ્સો ભાગ ભજવ્યો છે.
ધણી બંધી રચનાઓમાં કવિ ચિત્રકારોનો જેમ પદ્યોને આલેખે છે, પહેલી
નજરે આ પદ્યવ્યંજન ઓમિત ભાવવાનો સંભવ છે પણ ધીમે ધીમે એમાંથી
ભાવજગત ખુલ્લા થવા માટે છે. 'પદ્યગણ કાળાં મેઢાનો લાંબાંથી શરૂ થતી
રચના પદ્યરાગ મેઢાનો, ખીજુનો વાત કરતાં કપાસે એકલતાના નિરૂપણ તરફ
અને એકલે હાથે આનો રહેવા સંઘર્ષોની વાત પરથી કવિ વેદનાના નિરૂપણ
તરફ ચાલ્યા જાય છે તેનો ખ્યાલ સુદા આવતો નથી. આ નિશાનો સારી
મહાત્મા, પણ આજગળ જે કવિઓના નિર્દેશ-કર્તા થયા તેનાથી આ કવિ થોડો
જુદા પડે છે. ધણી જ્યાં કવિઓ જેમ પોતાની કવિ તરીકેની કારકિર્દી
રોમેન્ટિક કવિઓની જેમ પ્રકૃતિ અને પ્રેમના વિષયવસ્તુથી કરે છે તેમ મહેશ
વેદ પણ આગંભતી રચનાઓમાં પ્રકૃતિને આલેખે છે. દક્ષિણ સુખદાતમા
જીહ્વેશ આ કવિએ પ્રકૃતિને પણ ઉત્કટતાથી ચાલી છે—વચકાનો આંખો
ઉઘડતાં કે 'તીથલ દરિયે જોડ' જેવી રચનાઓ આની સાથે પૂરશે. આ
સંવેદનશીલતાને વ્યક્તિત્વમાંથી પાગરી છે તેનો પરિચય થોડો વધુ પડતી
ભાવુકતાથી કરાવ્યો છે.

આપણે તો સાથ પાઠ્યો માફીની ભલ
પડખાં ફેર્યાં ને બેઠે જોયો નીકળ્યા

પરંતુ કેટલીય રચનાઓ એક જ કલ્પનના વિસ્તાર દ્વારા સિદ્ધ થયેલી
છે. 'મધરાતે', 'સવારે' જેવી રચનાઓને આના નમૂના તરીકે આપી શકાય.
કપાસે પ્રકૃતિ અને માનવચેતનાના સામુજ્યની વાદ કવિ સાથ સહજ રીતે
અને સંધન રીતે કરે છે. દા.ત. 'મળસેકે' જેવી રચનાઓ આરંભ આ રીતે
થાય છે.

‘ધીધુ’ ‘ધેન’માંનું ‘વેની વળે
આંખ મીંચું’ ને કિતિલે વિસ્તરે.
દેહની રાત્રિ ખીલી વનરાઈ થઈ
આસ ઝીણા આગિયા થઈ સંચરે.

‘ધીધુ’ ‘ધેન’માંનું વિશેષણ ‘વનરાઈ’ લઈ આવે છે, વેનમાંથી દેહની રાત્રિ ખીલી જોઈ છે અને આસના આગિયા-કાવ્યના ઉત્તરાર્ધમાં ચંદ્ર ચૂરજને લઈને આવે છે. ક્યારેક કવિ વાતચીત કરતા હોય એ રીતે વાત માંડી બેસે છે. આપણને એમ લાગે કે કવિ ખગોળશાસ્ત્રીય કલ્પન લઈને આવ્યા પણ તરત જ એ ખગોળશાસ્ત્રીય ભૂમિકા અતિપરિચિત અને સાથે સાથે અતિમહાન, રહસ્યમય એવા મૃત્યુમાં રૂપાંતરિત થવા માંડે છે. ‘કાળું’ છિદ્રનો આરંભ આ રીતે થાય છે.

હા, હા દૂરબીન કે કશાય વચર
અવકાશમાં ભેચું છે મેં
કાળું છિદ્ર.

જેની અંતિમાં સમાઈ ન્યહ હંસર પૃથ્વી મહામંડળ ને નક્ષત્રો એક
નરી આંખે ઝીંક્યું છે મારી ઝીંકીમાં.

અંધકેહોલની વ્યાપકતાનો પડછે કાઢીતી વાત કરવાથી માત્ર પરિમાણોનાં વ્યસ્તતા જ નથી સૂચવાતી પણ મૃત્યુ જેવી લટના સાથેની આત્મીયતાની, એને ગિરવી લેવાની, એનો સામનો કરવાની ભૂમિકા પણ સાથે સાથે સૂચવાતી ન્યહ છે. આ ‘કાળું’ છિદ્ર ધીમે ધીમે કાગડામાં, કાળા બાજમાં, અણુબોમ્બ લઈ જતા વિમાનમાં રૂપાંતરિત થવા માંડે છે. તે ખીણ બાજુ આપણા જમાનાની નિસંગતાને વાચાળ બનીને ‘દેશવટાનું’ ગીત, ‘નદી’ જેવી રચનાઓમાં કવિ આલેખે છે એકે એ વસ્તુ તેમની કવિતામાં કશાકની અનુકૃતિરૂપે કે દેશનરૂપે નથી આવ્યું તેની પ્રતીતિ અન્ય કાવ્યો સાથે જોડાયેલી તંતુ દ્વારા થાય છે. આ કવિના વિશેષ ગીતો કરતાં અર્જુનસમાં વધુ સારી રીતે પ્રગટે છે.

નવમા દાયકાના કેટલાક કવિઓ તો છેક સાતમા દાયકાથી કવિતાઓ કરતા આવ્યા હતા. જીપ્સુ કપોડિયા જેવા કવિનો સંગ્રહ સાતમા દાયકાના અંતે આવી ગયો હોત તો એમની સર્જનાત્મકતા ઉત્તરોત્તર મંદ થવાને બદલે ધાંચરી હોત. અન્યના કે પોતાના અનુકરણમાં નહીં રાચવું, પોતાના તરફથી જ એક આકરી શિસ્ત લાદવી, કૃતિને સકય તેટલી સંપૂર્ણ બનાવવી. આવા નિશ્ચયોની સાથે સાથે સાંપ્રત જીવનરીતિઓએ આ કવિને ધીમે ધીમે એવા નિર્વેદની ભૂમિકાએ પહોંચાડી દીધા કે યુગરાતે એક સરસ કવિ યુમાવી દીધા.

પણ ખીજ બાજુ દિલીપ ઝવેરી, હરીશ મીનાજી કમચલાઉ નિવેંદન પણ વળી પાછા કાચરચના તરફ પાછા વળ્યા અને એનો ઘણા ગુજરાતી ભાષાને-
કવિતાને પ્રાર્થ થયો. દિલીપ ઝવેરી તો 'શ્વિત્તિ'કાળના કવિ. આરંભમાં તેમણે ઘણી બધી અસરો ઝીલી છે, પ્રવીણવાદી કવિતાની અસર પણ ખરી અને રાજેન્દ્ર શાહની પ્રકૃતિકવિતાની અસર પણ ખરી. આ કાવ્યો આધુનિક સંવેદના પ્રગટાવે છે પણ એ માટે પહેલા તો પરંપરાગત શૈલીઓને આત્મસાત્ કરવાનું વલણ તેઓ ધરાવે છે. કાવ્ય નીપજવવા માટે બધા જ પ્રકારની યુક્તિ-પ્રયુક્તિઓનો, સાધનજાતિઓનો ઉપયોગ કરવા કટિબદ્ધતા બતાવે છે. તેઓ ભયરે અછાંદસમાં કાવ્યસર્જન કરે ત્યારે પણ માત્રામેળના આવર્તનો એમાં અનાયાસે પ્રવેશેલા જોઈ શકાય છે. આ પ્રકારની શૈલીના ઉત્તમ નમૂના આગલી પેઢીમાં, સાલશીંકર કાકરની રચનાઓમાં જોવા મળ્યા હતા. નવમા દાયકાના દિલીપ ઝવેરી, ભીખુ કપોડિયા જેવા કવિઓની રચનાઓમાં એ પ્રકારની ધારાઓ કપટ રીતે જોઈ શકાય છે. આરંભની કૃતિઓ પરંપરાગત છાંદસ-ગેર પ્રકારો પણ સજ્જતાપૂર્વક પ્રયોજી બતાવે છે. ક્યારેક તો પરંપરાગત એ રચનાઓ સાથે તીવ્ર અનુસંધાન ધરાવતી લાગણી, હાત. ભીખુ કપોડિયાની આ રચના જુઓ :

તમે ટુકડાં ને આમ મને ઓણું પડ્યું...

ટુકડાં એક એક ફૂટી પાંખો ને હવે

આપું મગન મારું જોડે ચડ્યું.

તો કયાંક રાજેન્દ્ર શાહની છાંદસ અભિવ્યક્તિનું અનુરણન દિલીપ ઝવેરીની આ રચનામાં જોવા મળશે.

ભકુ* ભધુ*

મધ્યાહનનું મગન ભાવણનાં ધનેશી

આજે હસે રત્નમયી થય મુનિકા ને

વેરાધેલા ધવલ કંકર. આકુળાજી

ભીલ પાસ-મહિં ફૂલ જુકેલ શીશું. ('નિમ'ચલ')

પરંતુ આ કવિઓ મહુ જલદીથી અનુરણનમાંથી મુક્તિ મેળવી લે છે. સાથે સાથે એ સ્વીકારવું જોઈએ કે આ પ્રકારની રચનાઓ આજે લખતી રોમેન્ટિક કૃતિઓથી અનેકમણી ચંદ્રિયાતી છે. જે આધુનિક કવિઓ કૃતક કવિતાની દિશામાં આગળ વધ્યા તેમણે આવા કવિઓની ધારાને વિકસારી હોત તો ભાષાભિવ્યક્તિમાં નવી ગ્રંથરો પ્રગટાવી શકાઈ હોત. ભીખુ કપોડિયાની 'તમે ત્યાં ને', 'ટુંકા', 'વાત વાચનાની' જેવી રચનાઓ કે દિલીપ

ઝવેરીની 'દિવસો આઘ્યા', 'કઈ રે જોલો' જેવી રચનાઓને આ સંદર્ભમાં આદર કરી શકાય.

દિલીપ ઝવેરી પરંપરાગત કૃતિઓના રચનાકાળમાં નિજ અલિપ્યકૃતિ સિદ્ધ કરવાનો પુરુષાર્થ આરંભી દે ■ તેની પ્રતીતિ 'શૌરવન', 'ધ્રુવક' જેવી રચનાઓ કરાવી આપે છે. તે 'રતિલય' શ્રુત્યમાંની પાંચમી રચના કથનાત્મકતા નાટ્યાત્મકતા અને ઉત્કટ ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષોનો સમાસ કરતી એક વિશિષ્ટ રચના નીવડી આવી છે.

પરંતુ દિલીપ ઝવેરી ધીમે ધીમે આ પરંપરામાંથી મુક્તિ મેળવીને ભાષાની બોલાતી, પ્રયોજાતી ભાષાની ઘણી બધી લક્ષણોનો ઉપયોગ કરવા બળ્ય છે. એ માટે કશો છોછ તે હાખવતા નથી. એટલે મહાનગરમાં બોલાતી ભાષા, બહેર ખબરની સૂત્રાત્મક ભાષા, ફિદ્મી ગીતોની પંક્તિઓ, સાવ ભાબુક કહી શકાય એવી ઉક્તિઓને કવિ પ્રયોજી શકે છે. ખીબા શબ્દોમાં કવિ કાવ્ય નિપજબવા માટે બધા જ પ્રકારની સાધનસામગ્રીનો, યુક્તિપ્રયુક્તિઓનો ઉપયોગ કરવા માગે છે. 'પાંકુ કાવ્યો', 'બંધ કાવ્યો' જેવી રચનાઓમાં આ પ્રકારની ઘણી બધી લક્ષણો બોલા મળશે-લોકગીત, પદ્યવાર્તા, શબ્દરમતો પણ અહીં સહજ રીતે કાવ્યમાં સ્થાન પામતાં રહ્યાં છે; પણ આ તો સાધન માત્ર છે. એ દ્વારા વાત કરવી છે આપણા જમાનાનાં હિંસકતા, વેદના, એકાંતની. કા.ત. 'વારંવાર કરેલી સુમસામ બંધની વાત'નો આ ખંડ શુભ્યો :

સુમસામ આં બંધ

શિલાઓ સળવળતી કરનાર કાળલા અશ્વોનો

દેવળ પાયા થઈ

ભૂખ્યાં વસ્ત્ર્યાં

મરયરતાં

હાડપાંસજે પૂર્વાં

સૂનાં

આંસુવાંકણાં હૃદયોમાં.

અહીં સમસામયિક વાસ્તવિકતાને અત્યંત સંયત રીતે આલેખવામાં આવી છે. તે 'કર્કશ' જેવી રચના પણ સામાન્ય માનવીનાં વેદના, સ્વપ્ન, હાચારીની આસપાસ ઘુમરાય છે. અહીં પણ કવિ નાસાત્ર દિશામાં જવાને બદલે આડાઅવળા ફાટાતા રહે છે, સાથે જ વાચકને પણ એવી ભૂલભુલામણીમાં ભસાવે છે. શબ્દાલંકારો, અર્થાલંકારો, છાંદસ (તે પણ પૃથ્વી), અછાંદસ-એવ, વાસ્તવ-અતિવાસ્તવ-આ બધું એકબીજામાં ભળતું બળ્ય છે; કયાંક કવિના

આશયને તાજ પામવો મુશ્કેલ બની જાય છે. પણ આવી પંક્તિઓને આધારે
ભાવક આગળ વધે તો કવિની ચેતના સ્પષ્ટ થવા માટે છે :

મેઘો છાત્રોએ અડવલ ખીસા ટેકાવે
કૂરી શી સાઈ દોરડે બધાઈ
કોણ બલે કઈ ઉમેદથી કૂરી
દેશે સદ બાંધીને
ભોંય કાંઠાપેલી ભતને
પાછી મોકળા કરી
સમદર ઉછવાડને આસે મોઢી
કોણ બલે કઈ ઉમેદથી
અને કાચણો જડયો ફેરસે

આ કવિ પણ મહાનગરમાં થયે છે, પણ આગલી એલીતા કવિઓની
રચનાઓમાં મહાનગરની જે છબિ હતી તેનાથી આ છબિ સાવ જુદી પડી
ગઈ છે. સુન્દરાલી કવિતામાં મહાનગરની છબિને કવિઓએ ડેડેડેલી રીતે
આલેખી તેનો અવમાસ કરવા માટેની ખાસ્સી સામગ્રી હવે તૈયાર છે. આવો
અવમાસ કરનાર મહાનગરની પછટાતી છબિને સમાંતર ભાષાસિંધુકિત ડેરી
રીતે પછટાતી જાય છે તેનો તાજ પણ ઠાલી શકે. દિલોપ જવેરીના 'નાગર
પાંકુ' શુભની રચનાઓને યાદ કરવી જોઈએ. અહીં ભાળકાન્ધો, લોકગીતો,
પ્રખ્યાત કથાગુણોનો સમન્વય કરીને કવિએ અત્યંત સરળ ભાંતી પાછળ
સંકુલતા અને ઉત્કેષ્ટ ભાવમુદિ સંતોષી દીધાં છે. એક કથામાંથી ખીજી કથા,
એક કાળમાંથી ખીજી કાળ, એક જગતમાંથી બીજા જગત ઉછડતાં જાય છે
અને કાવ્યની સમૃદ્ધિ પ્રગટતી જાય છે.

ઠોરી માગે તો આજુ' દણ્ડણી	નથી જે સિન્હબાદ આગલી જ દર સૂંધા
દહ' જે માટે એકાગળ હાર	જે નવિ ધારા મુનીયે જવાચિય
પિરકું હેનયિ કરેલ છુટી લાડવા	મુ ભાવનમાં વસતિ કરવા
માર વેતરણી કરવાને નાવ	અમી મંજુ ગામથી આવિયાર

અથવા આધુનિક મુળંઈનો કથાને સાવ જુદી જ રીતે આલેખતી,
મધ્યકાલીન પદ્યવાર્તાની પરંપરાને જુદી રીતે મૂલ્ય કરતી 'મુળંઈ : એક પાંકુ
પ્રહેલિકા' જુઓ. આ નગરની રિક્તાતાને અથવા માનવીના એકલરાણપણાને
મૂલ્ય કરવા માટે જે અલકારમુક્ત શૈલી અપનાવી છે તે સાર્થક બની આવી છે.

દિલોપ જવેરીની જેમ બીજી કપોડિયાએ આરંભનો પરંપરાગત રીતિઓમાં
ઉત્તમ રચનાઓ આપી દેવા છતાં આધુનિક દિશામાં વળાંક લેવા છે. પણ

કયાંક અર્ધાંદસ રચનાઓનું વિશ્વ આગવી, જેમ રચનાઓ સાથે પોતાનું અનુ-
સંધાન બળવી રાખે છે. આવી રચનાઓની પ્રતિનિધિ તરીકે ‘ગામ તરફ
(ગાડીમાં)’ ને ગણાવી શકાય – એના આરંભ જોવાથી પ્રતીતિ થશે :

ગોઠણથી છૂટ્યા પચ્ચર જેમ છૂટ્યો છું અહીંથી

મારે તારા લીલાછમ ખેતરમાં પડવું...

‘અને ભૌમિતિક’ સંગ્રહની ઠેકઠીક રચનાઓમાં ઇન્દ્રિયબદ્ધ સંવેદનાનો
સૃષ્ટિ વિલક્ષણ રીતે આલેખાઈ છે – ‘જાટ’, ‘શીંછ’, ‘તીક’, ‘આઠડો’ જેવી
રચનાઓ આ સંદર્ભમાં જોવી ‘જોઈએ. જાટ સાથે સંકળાયેલા સાહચર્યોનું
નિરૂપણ અને તેની સમાંતરે વેદનાનું નિરૂપણ અત્યંત સંયત રીતે થયું છે.

મારા આગળી આડશે નાનેરી

ખદામરંગી ટકરી જેવું બહું છે જાટ

સુકા કોઈ તળાવની તરડાયેલી મારીમાં

જોઈએ કયાંક માછલાં દેખાય એની આંખોમાં

ને પ્રતિબિંબાત મારી આંખોનાં ઝાંઝવાં.

‘જોડા’ જેવી રચના પ્રકૃતિમાંથી સંસ્કૃતિ અને સંસ્કૃતિમાંથી પ્રકૃતિ તરફ
ગતિ કરતી હાજે. પૂર્વાર્ધગતિ સાથે સંકળાયેલી રતિ જેવી રીતે યાંત્રિકતા અને
હિંસકતામાં પરિણમતી બને છે તેનું સ્વમર્મ આલેખન આ કૃતિમાં કવિ કરે
છે. તો ‘આળસિયુ’ જેવી રચના ઇન્દ્રિયોત્તરતાના સ્તરેથી વિસ્તરીને સૃષ્ટિમાં
જોવા મળતાં નિયમો સુધી પહોંચી બને છે પણ નિયમ અને નિયમને ન
ગંઠતી વાસ્તવિકતાને આલેખવા માટે કવિ વહેંચિતો આશ્રય લે છે :

ને એમ કોરા કાગળ લેખર

ત્રિકોણની માંડણી કરું છું

પણ અંબળળ આ અળસિયાં તો અળવીતરાં !

ભૂમિતિ કે બ્યાકરંણ

કાગળ પરથી લસરક લસરી બ

પડે છે ત્યાં !

ભીખુ કપોડિયા દોઈ એક જ શૈલીની પ્રદક્ષિણા કરવાને બદલે વિવિધ
શૈલીઓ પ્રયોજી જુએ છે. આને કારણે દોઈ શૈલીની મોહિનીમાં કવિ ફસાઈ
રહેતા નથી. ‘રાબની ધોંય અને એના કર્તૃત્વ વિશે’ રચના જુઓ-સર્જન
વિસર્જન મૂર્તઅમૂર્ત ઇન્દ્રિયતત્ત્વ-ઇન્દ્રિયાતીત તત્ત્વની વાત સાવ હળવાશથી,
ઠયનાત્મક રીતિઓના-ઉપયોગ દ્વારા અહીં કરવામાં આવી છે. નરી છુલુકા-
વૃત્તિથી સંસ્કૃતિનિર્માણ સુધીની કથા ખૂબ જ કળાત્મકતાથી કરવામાં
આવી છે :

ને એમ રાખ્યો તે
 આ જાણે ન હિતાળી સંવતમાં
 પચ્ચર ઉગામ્યો
 વલ્લભ પહેચું;
 સસલું રાંધ્યું, ગુફા ઉબળી,
 કાપડું બાંધ્યું,
 મારા બાંધ્યું,
 મરિજા-મરિજા-મરિજા બાધ્યા.
 કાંચા કાંચા મિનાર બાંધ્યા,
 ગુલાબ-ગીરી-મધકર્તા પરીકાં બાંધ્યા,

દિલીપ જીવેરોની કવિતામાં એક પ્રગ્લભ સૂર વિડંબનાનો છે, જ્યારે
 હરીશ મીનાશ્રુનો કવિતામાં આ સૂર અપ્રગ્લભ રીતે પ્રગટેલો છે. આ ધારા
 એક રીતે જોવા જઈએ તો લાક્ષણિક ઠાકર, રાવજી પટેલ વગેરે કવિઓમાં
 પ્રગટેલી જ હતી. હરીશ મીનાશ્રુએ પણ ગુજરાતી ભાષાની, કવિતાની સમગ્ર
 પરંપરાઓ આત્મસાત્ કરી છે; ગીતગોવિંદ જેવા પ્રકારે તેમને ઉસ્તત્ત છે;
 તત્ત્વમ-તળપદી પદાવલિ, શબ્દાલંકાર-અર્થાલંકારો, લય જેવી મુક્તિ-
 પ્રયુક્તિઓ પણ આત્મસાત્ કરેલી હોવાથી તેઓ વિડંબનાપ્રધાન શૈલીને ખૂબ
 જ સફળતાપૂર્વક પ્રયોજી શકે છે :

'દિવાંગમુદરે જોડકાર ખાધા અને રંધમાલત પર્વત પરથી રમડેલા
 મરુતો માળવે જઈ પહેંચ્યા, બળંગ વલૂર્ષા તો વતમાં દવ લાગ્યો. મેધાકંભરે
 એમનાં જૂતિયાં પાંદિસ કરી, દાવાલો સોળે શબ્દમાર સજીને દર્પણ બની.
 એમણે દિગ્ગમીતના દાળમાં સીટી વગાડી તો પોલીસવાળાઓએ અંમત પિંગળ-
 શાસ્ત્રો રમી લીધાં, પ્રલયપુરુષે શંખ, રૂંદીને એમના કાતને બમ્બોપથી
 અક્ષડાગ્યો તો ખૂલી ગયેલી મચ્છરદાનીમાં સિંચરવ ફેલાયો.'

આ ભાષાસામર્થ્યની સમાંતરે જો કદનાસામર્થ્ય ન હોત તો તે કવિ
 તરીકે તેમની પ્રતિષ્ઠા ન થાત : 'નસને સમેટી લઈને લોચન રમ્યાં તો
 દિવાંગમુદરે સમુદ્રો સમેટીને એક આંસુનું ઉદ્ધારન કર્યું.'

પસંદ કરેલાં શબ્દપ્રયોગો પરથી સમબલ છે કે હરીશ મીનાશ્રુ પુરોગામી
 કવિતા સુધી વિડંબનાના આ સૂરને વિસ્તારવા માગે છે, વળી આ રચના-
 યોના કેન્દ્રમાં સર્જનપ્રક્રિયા પણ છે એને વધુ ઉલ્લેખ સ્વરૂપે રજૂ કરવા માટે
 કવિએ રંગારત્ન આલેખન પણ કર્યું છે.

- માલ મનેહર સ્વનકોર પર્વત ભિડ્યા રે શમદના
 દેખણદારા મહિમોમળ મે સહે, મલ્લગા પડે.

ઠાવ્યની સર્જનાત્મકતા અને શૃંગાર નિમિત્તે જીવનનો સર્જનાત્મકતા આ રીતે વિકસાય છે. આ મુદ્દો પદ્યમાં રાખીએ તો પ્રથમ દૃષ્ટિએ લગતો ચદ્મજાવિહાર પછી એવો લાગતો નથી. પણ એની સાથે જ ખીજ મુશ્કેલી જન્મે છે - અતિશય સલાનતામાંથી જન્મતી આવાસની. એટલું સારું છે કે કવિ હાસ્ય, હટાસ, નર્મશર્મ પ્રગટાવતા રહે છે, એને કારણે આવાસ થોડો ઘણો સહ્ય બને છે. પ્રવર્તમાન ઠાવ્યવિભાવનાં, ગુજરાતીમાં સર્જતી કવિતા અને એ કવિતાનાં વિવેચન-સ્પષ્ટાકરણને પણ સપાટામાં લઈ લેવા કવિ આતુર છે. આતુર પરિણામ એ આવે છે કે આ રચના આપણા ઠાવ્યવિવેચનનો પણ ઉત્તમ નમૂનો બની રહે છે, પણ આ પ્રકારની સર્જનાત્મકતા ઠાવ્યવિવેચનને અતિક્રમીને પ્રગટે તો જ નવાં પરિભાષો પ્રાપ્ત થાય. વિનેદ ભેદની 'હુડિહુડિકા'ને પણ આ જ પરંપરામાં સ્થાપી શકાય, આ કવિએ પણ ગેય કથનાત્મક સ્વરૂપો ઉપર પ્રભુત્વ મેળવેલું છે અને એની પ્રતીતિ કરાવી આપી છે. પણ વ્યંગ અને હટાસની તીવ્ર વેધકતા એટલી મધી સારી રીતે આ રચનામાં પ્રગટી શકી નથી.

-*

આ દાયકામાં શુદ્ધ કવિતાની દિશામાં બહુ ઓછા કવિઓએ ગતિ કરી છે; ગીતગઝલોની લાવુક અસિલ્પકૃતિઓ, વાચાળતાના પૂરમાં અંજપાઈ જતું ઠાવ્યત્વ, સમસામયિક વાસ્તવિકતાની સ્થૂળ રજૂઆતો - આનાથી પર રહીને ઠાવ્યસર્જન કરવાનો પકકાર જયદેવ શુદ્ધ ઝંલવા બળ્ય છે. પ્રકૃતિ, લલિત-કળાં સાટેનો ઉત્કટ રાગ, રતિરાગની આસપાસ ધ્રુમરાતી આ કવિતા પ્રગટ કન્દ્રિયપ્રત્યક્ષો વિના પ્રભાવક નીવડી ન હોત. ગુજરાતી લાધામાં પ્રકૃતિપ્રેમની કવિતાનું અચરજ નથી. રાજેન્દ્ર શાહની કવિતામાં નિરૂપાયેલી પ્રકૃતિ અસામાન્ય સૌન્દર્ય ધરાવતી હતી, એ સૌન્દર્યને અનુગામી કવિ અતિક્રમી શક્યો નહીં. પરંતુ આ પ્રકૃતિપ્રેમની સમાંતરે નિષિદ્ધ, આદિમ આવેશવાળા રતિરાગનું સામુદાય સિદ્ધ થવું બાકી હતું. ચાંધીયુગની કવિતા પછી રાજેન્દ્ર શાહ, પ્રહલાદ પારેખનો કવિતાએ એક નવી દિશા ઉઘાડી આપી હતી. ગુલામમોહમ્મદ શેખે આદિમ આવેશ ધરાવતી રચનાઓ દ્વારા આપણી અનુચૂતિઓના સાવ અભર્યા પ્રદેશો દેખાડ્યા હતા. કવિતાના ઇતિહાસમાં આ પ્રકારનાં સ્થિત્વંતરો વિકાસ માટે અત્યંત અનિવાર્ય ગણાય. આઠમા નવમા દાયકાની આ ગુજરાતી કવિતામાં આવા વળાંકો, વિશિષ્ટતાઓ આણનાર કવિઓ ભેદા મળ્યા એને કારણે આ કવિતા વધુ સમૃદ્ધ બની. જયદેવ શુદ્ધની કવિતા પણ એમના

હિતમ સમકાલીનોની જેમ 'એક સમૃદ્ધ પશુ સાવ જુદા જ પ્રકારનો' ધારા પ્રગટાવે છે. 'પ્રાયશ્ચ'ની જહુ જોષી રચનાઓ આડમ દાવકાની હોઈ આ ઠવિ નવમા દાવકાના જ ગણાય. શુદ્ધ કવિતા પ્રત્યેના આગ્રહ તેમની કવિતાને ઘણી બધી સમકાલીન લઠ્ઠોથી પર રાખે છે; મોટેભાગે તેઓ કલ્પના દ્વારા આગળ વધવાનું પસંદ કરે છે, જેને વધારે ઓપ મળે છે સંગીત, ચિત્રકળાના વાતાવરણથી. આ વાતાવરણ આગ્રહ સાચતું નથી. એટલે સામાને માન પ્રસાવિત કરવા માટે અહીં આ કળાઓની સામગ્રી પ્રયોજવામાં આવી નથી, સંગીત, ચિત્ર કે કાંઈ પશુ કળા પ્રાયશ્ચિત્ત રૂપે શ્રુતિગોચર થા દષ્ટિગોચર હોવા છતાં એ આપણી સમગ્ર ચેતનાને સ્પર્શે છે, એવી જ રીતે રતિનો અનુભવ પશુ માત્ર સ્પર્શનો કે વાસનાવૃત્તિનો જ નથી રહેવાને બદલે પંગોનિયોનો ઉત્સવ જની રહે છે. આ જ કારણે પશુઓના રતિભાવ કરતાં મનુષ્યભવિતિના રતિભાવ સંકુચ, સમૃદ્ધ, વૈવિધ્યસભર જની શુક્રો છે. જયદેવ શુક્રધર્મી કવિતામાં પ્રકૃતિનો વૈશવ માન નવનેત્રસભર કે રતિનો આનંદ માન સ્પર્શોત્તમ જનવાને બદલે એ બધું જ પંગોનિયોના ઉત્સવ રૂપે વ્યક્ત થાય છે. આ રચનાઓ વાચકધર્મના સ્તરે કથારેષ સ્વીકાર્ય ન બને, કારણ કે તો એ તરત જ સ્ફુળતામાં સરી પડે. કવિ પોતાની અનુભૂતિનાં પ્રતિરૂપો પ્રગટાવ્યા વિના આગળ વધતાં જ નથી. જાનાં દષ્ટાંત તરીકે 'ભોજલ અધિકારમાં', 'પિસોટો', 'પરાક' જેવી રચનાઓ ધરી શકાય. આ કૃતિઓમાં ચરપરાક્ત પ્રતીકો અને કાવ્યના સંદર્ભમાંથી પોષણ પામતાં પ્રતીકો વ્યક્ત પ્રગટાવવામાં સહાયજૂત થાય છે. 'ભોજલ અધિકારમાં'માં આરંભે રિષિતિ છે, પણ રતિવધાવ અમત થતાં એ રિષિતિ ઉન્નત ગતિમાં ફેરવાઈ છે—

અભારમાં હીજાતા
તાંજાના નામને
ક્યદો
ફૂંડોની ગંધવળો
ભોજલ અધિકાર.

અને એની પરિણતી જુઓ—

નજારાં જીજી છે
આસતી પ્રગટે છે
ઘેટેલા નંદી ભણે છે
ભોજલ અધિકારમાં
આગિયા દેવાવ છે.

મંદિર સાથે સંકળાયેલી સામગ્રી રતિના સ્થૂળ અનુભવને મૂલ્ય
બનાવે જ છે. રતિતૃપ્તિનું વિલક્ષણ પ્રતિરૂપ ‘પરોઢમાં’ અને અતૃપ્તિનું પ્રતિરૂપ
‘પીસોટા’માં કળાત્મક રીતે ઝીલાયું છે. અત્યંત સઘન રીતે કંઠારાયેલી
‘પરોઢ’ રચના જુઓ—

સન્તરમાંથી ફેરતા
ખીલુના ટેસરિયા સ્વર જેવો ઓંચણ
તારા દેહમાં રોપાયો
ચીતરાયો.
મીઠમાં ફેલાતું ઘોહી
કાનનાં ગુલાબો પર વરસ્યું.
મસૂણ ટેકરીઓ
નામી ભરી
દૂત ત્રિતાલમાં.
રાનેરી સિતિજની વિરાડમાંથી
ઘેરવી મહયું પરોઢ
ખંજો ફરડાવતું
ભડયું!

ખીલ કોઈ કવિએ ‘સ્તનીય મસૂણ ટેકરીઓ’ પ્રયોગ કર્યો હોત પણ
આંગણી પંક્તિમાં કાન અને ગુલાબને સાંકળ્યા પછી પ્રસ્તુતની વાત કરવાનું
કવિએ ટાળ્યું. તે બાંતિમ પંક્તિઓ દ્વારા રતિતૃપ્તિની ધન્ય પળ બાજુ સામે
છેડેથી નાયકને રોમાંચિત કરી. ગઈ એ અનુભૂતિ પણ કવિ રૂપબદ્ધ કરી શક્યા
છે. પણ બધી જ રચનાઓ રતિ અને પ્રકૃતિના સમન્વય કરતી નથી.
‘તામ્રવણી’ હવાના અંગણેમાં નરી પ્રકૃતિ છે. ખરી પડેલાં પાંદડાંવાળું બહામ
વૃક્ષ, ધણેના બેતરમાં પરિપક્વ બનેલી ઊંખીઓ (જેને કવિ સોનાનો સળીઓ
કહે છે), શીમળાના વૃક્ષ પર ખીલેલાં ફૂલ ખાવા આવુર કાગડા, શીમળાના
ઊડતલ રેતું ખસા પર બેસવું (આકાશમાં તરતો/તરેલી પાંખવાળો હંસ/
અચાનક આવી બેઠો મારા રકંધ પર) — આ બધી વિગતો દ્વારા કવિ એક
સંદર્ભ ઊભો કરે છે જે આપણા માટે આસ્વાદ્ય નીવડે છે.

જયદેવ શુકલ ચિત્ર, સંગીત, ફિલ્મ જેવી કળાઓમાં ખુબ જ રસ ધરાવે
છે, આતો લાલ તેજની કવિતાને મળ્યા જ છે. ‘ગોદારને’ જેવી કવિતા ફિલ્મ
ટેકનિકને ઉપયોગ કરીને લખાયેલી છે. ગોદારની ફિલ્મોમાં બેવા મળતા
વિષયવસ્તુ અને ટેકનિકની સમાંતરે કાવ્યમાં પણ એવાં જ સામગ્રી અને
ટેકનિક પ્રયોજવામાં સફળતા પ્રાપ્ત થઈ છે. ‘મલ્હાર દોળાયો’ જેવી કૃતિ

શ્રુતિચોર સંવેદનાના પંચેન્દ્રિયોમાં યતાં રૂપાંતરની વાત કરે છે. આ રૂપાંતર અધૂરું રહ્યું હોય ત્યજી કવિ છેલ્લે એને પૂર્ણ બનાવવા એક ચિંત લાવે છે :

સરારે ભરીને અરીસામાં એક

આંખ કાન નાક

મેલરા મોગરા ને મોગરા

જયદેવ શુકલ પોતાની શૈલીના અનુકરણમાંથી મુક્તિ મેળવી લે છે. આની પ્રતીતિ ધનુષ પરથી સ્પન્નન, માછણુ જેવી રચનાઓ કરાવી ભવ્ય છે. તત્કાલ પૂર્ણાવસ્થિમાંથી મુક્ત થઈને બાલ્યાલની સાથે દ્વારા કવિતાને પામવા જઈએ તો શું પરિણામ આવે તેનો ખ્યાલ પણ 'આમ કેમ બનતું હશે ?' 'આપણી જ એક આંખમાં આંખુ ભેઈએ' જેવી રચનાઓ કરાવે છે. તો 'મેલસૂ' જેવી સંહતવામાંથી રચના ક્ષતિહાસ, પરંપરા, નારી, એકલતા વગેરેને જુદી ભૂમિકાએ આલેખીને સનાતન વિરહભાવને તાજે છે.

જયદેવ શુકલની જેમ જ મહિલાવ પહેલ પણ પ્રકૃતિ, રતિને આલેખે છે, પણ આ સામગ્રી સોષીતા લક્ષમાં જ્યાં કલવાઈ બધ છે ત્યાં એતું પરિણામ સારું આવે છે. દા. ત. 'પોળોના જંતુ'માં જેવી રચના જુઓ.

કેશ ક્યાં છે ભુલ્યા કોણે ? જંતુલ વચ્ચે રાત પડે

આંધો પહેરી કાંઈ પણ કે રતે રતે તલસોની લાલ પડી !

આ પંક્તિઓમાં જે વ્યાપ અને ગહનતા જેવા મળ્યા તેતું અનુસંધાન અન્ય રચનાઓમાં બળવાળું ભેઈતું હવું; ને 'આમ લય' હોય તો તેવું પરિણામ વધુ સારું આવત. રોમેન્ટિક ઉદ્દેશને સાવ અતંત રીતે આલેખવામાં આ-મા છે; એવું પણ તથો કે આ કવિ શિક્ષણ પાળી શકે એમ નથી અને છતાં મોટા ભાગની રચનાઓ સ્વૈરવિહારમાં સરી પડી છે.

કવિએ વિશે કહેવાયું કે તેઓ આપણને અપરિચિત, ગુહ્યમય પ્રદેશોની યાત્રા કરાવે છે. આનો અર્થ એવો નથી કે કવિએ-લલાકારે સિવાય આવા અજોચર પ્રદેશોમાં બીજું કાંઈ લઈ જતું નથી. વિદ્યાનીઓ-ફિલસૂફી પણ લઈ નાખે છે-દેવેકની લઈ જવાની રીત અલગત જુદી છે. સમકાલીનોયો કે પુરોગામીઓથી જુદા પડવા પાતર નહીં પણ પોતાના વ્યક્તિત્વની વિશિષ્ટતામાંથી જ્યારે કાંઈ અલગ પડે છે ત્યારે એના સર્જનમાં સહજતા વરતાય છે. મરેશ દેવે (જળની આંખે-ટપ) આવી એક સહ-જ વિશિષ્ટતા લઈને આવે છે. ઈકોલોજીના વિષયમાં હોવાને નાતે નહીં પણ એક સંવેદનશીલ માનવી હોવાને નાતે તેમની કવિતાને સંબંધ સમગ્ર વનસ્પતિ-પ્રાણીસાથે સાથે કેળવાયો છે.

તત્સમ બાની ધરાવતી, ઇતિહાસ-સંસ્કૃતિ-ભૂગોળની પરંપરાઓને ઝીલતી, કોઈ એક સંસ્કૃતિ કે તેના કાળખંડને ઝીલવાને જદલે બધી જ સંસ્કૃતિઓમાં અને તેના કાળખંડોમાં વિહાર કરવા માગતી આ કવિતા વધુ વ્યાપક પરિમાણુ પ્રગટાવે છે, અનેક સ્તરે વિહારે છે, ઇતિહાસ, સંસ્કૃતિ, સાહિત્ય, કળા, વિજ્ઞાનના સંદર્ભોમાં સતત રાચતી રહેતી આ કવિતા ભાવક પાસે થોડી વિદ્યવતાની અપેક્ષા રાખે છે, એ સંદર્ભો બહુપ્રમાણના વિના આ રચનાઓને આસ્વાદ શક્ય નથી.

અહીં ધણી બધી રચનાઓના કેન્દ્ર સ્થાને સમૃદ્ધ જૂતકાળ અને રિક્ત, વર્તમાન વચ્ચેનો વિરોધ છે અને એ વિરોધને તીવ્રપણે ઉપસાવવામાં મહરવને ભાગ ભજવ્યો છે નગરજીવનની મસોતા જેવી વાસ્તવિકતાએ. એમાંથી પ્રગટ થતી વેદના સ્પર્શી બધ છે. અનાયાસે પ્રગટેલી જૂતકાલીન સમૃદ્ધિ અને સાંપ્રત દરિદ્રતા વચ્ચેનો વિરોધ ક્યાંક વાચાળ પણુ બન્યો છે. નગરજીવનની કૃત્રિમતામાં

હુખાડ્યા છે આપણે

આપણા વિશુદ્ધ અવાજને

કોઈ એક કાળે

રજકાર હતો જેમાં, ટકુકાર હતો

વાગ્દેવીનું વરદાન હતું.

આ કવિ જે સામગ્રી ઉપયોગમાં લે છે તે કશા વળગણરૂપ કે પ્રદર્શનરૂપ લાગતી નથી. તેની પ્રતીતિ આ બધી જ રચનાઓ વચ્ચેના સંજોગો દ્વારા થાય છે. વળી ભાવકને એનો સ્પર્શ કરાવવા માટે કથનાત્મક-નાટ્યાત્મક યુક્તિપ્રયુક્તિઓનો તેઓ વધુ ઉપયોગ કરે છે. આનો વિશેષ પરિચય ‘અન્ધતામાં’, ‘તને’ જેવી રચનાઓમાં થાય છે. વીસમી સદીની સૃષ્ટિની અને તેની અસહ્ય વાસ્તવિકતાની વાતને ભાણુક બનાવ્યા વિના અને સહજ લાગે એ રીતે અભિવ્યક્ત કરવાની કાવટ મુશ્કેલી હવેને આસપાસ છે :

તે બચતની તો વાત અલગ છે

ત્યારે તો અમે માનવીઓ કહેવાતા

હવે તો

તે વાત પણ કેવી થઈ ગઈ છે

જૂની દંતકથાની દહાયેલી વાત.

અથવા

આપણાં જુતકાલીન સ્વપ્નો પર

હવે બેસવા લાગ્યા છે વીસમી સદીના ગેલા નહોત.

અથવાત્યાગી જેવા પાત્રની ઉક્તિને અસરકારક બનાવવા માટે તથા એ ઉક્તિ આપણા જમાનામાં જીવનારા કવિએ સર્જેલા તથા દંતકથા પ્રમાણે આપણા જમાનામાં હજુ ચ જીવી રહેલા પાત્ર દ્વારા સાંકળી રહ્યાનો પ્રતીતિ કરાવવા માટે ચિત્રો, વિજ્ઞાનોની ધસંદગી માળજીપૂર્વક કરવામાં આવી છે. તેમ છતાં આ બધી સંરચનાઓને ચુસ્ત નહીં કહી શકાય. ક્યારેક કવિ વાચન-તામાં સરી પડતા લાગશે. અસરકારક અભિવ્યક્તિને કારણે ભાવક અનિચ્છાએ પશુ એ પ્રવાહમાં ધસડાય છે. આનું પ્રમાણ માયુપિચુના ખંડેરોમાં ભેઈ શકાય છે.

એક બીજો વિસફલ અવાજ કમલ વેરાની રચનાઓમાંથી સંકળાય છે. સાહિત્ય અને શિક્ષણના વ્યવસ્થાયથી સાવ ભિન્ન પ્રકારના વ્યવસ્થા સાથે સંકળાયેલા, મહાનગરમાં જીવતા હોવા છતાં એના વિશે કાવ્યમાં કહી શક શરિષાક નહીં કરનારા અને કવિતાને અંબુજ કરવાનો ઉત્સાહ બહુ ઓછી માત્રામાં ધરાવતા આ કવિ કલ્પનામાં રવીને કામ કરવાનું વધુ પડતું કરે છે. આપણા જીવનમાં તુલક મણાતા ભીંત, કાચળ જેવા તિજીવ અને પત્રિયા કામડો જેવા સજીવ પદાર્થો વિશે તેમણે કાવ્યે કંઈ છે. પત્રિયા જેવા પદાર્થો વિશે રચનાઓ કરે ત્યારે એની સાથે સંકળાયેલા શેમેન્ટિક કાર્બોને કપાક કપાક કપરી છે પણ મોટે ભાગે તેઓ એનાથી દૂર રહી કલ્પાવોક્તિથી કારણ ચિનો આપે છે, ક્યારેક એવી કલ્પાવોક્તિથી દૂર પણ સરી જાય છે. ક્યારેક કલ્પનાની સમાંતરે સાવ સફળ રીતે તેઓ આપણા સાવજન્યને કપરી જરો.

સાગ સંક્રિયા રંગ
ખરી રહ્યા હતાં
એ પહે
એક જોનેરી પત્રિયા
કપાકથી આવી
માત્ર હાથ પર જીવું
ને મને ક્યારે મરુ.

નિસ્તેજતાની પાછી કવિએ પત્રિયાના સોનેરી રંગ પોણને વિશેષ તો સંજોઈ પશુ એ નાના સરખા પત્રિયાએ એ ભવાનકતાના જોયારમાંથી કવિને ઉતારી લીધા અને એનાથી વધેલા રોમાચની વાત અમરત રાખી પણ ભાવકને તો કપરી ગઈ. જેમ જેમ આ ગુચ્છમાંથી પસાર થતા જઈએ છીએ તેમ તેમ કવિ અને પત્રિયાઓ ને સંક્રિય પ્રતિનિધિત્વ કરે છે તેની સાથે કવિએતનાનું સાધુભવ વચ્ચે જાય છે, ધીમે ધીમે દરેક પદાર્થ જૈત્વમય બનતો જાય છે.

‘પતંગિયુ’ બીંત પર બેસે ઝોટલે બીંત સ્થિતિમાંથી ગતિ તરફ અને જડમાંથી ચૈતન્ય તરફ ગતિ કરવા માંડે છે.

કિલ્લો, સમુદ્ર જેવા વિષયો લઈને કવિ બ્યારે આગળ વધે છે ત્યારે પરિમાણ વિસ્તરવા માંડે છે. સ્વભાવોક્તિઓ ચિંતો પ્રગટાવવા માટે કવિએ નિસર્ગવાદી વિગતોની કરેલી પસંદગી સ્વાભાવિક લાગે છે. ‘કિલ્લો-૨’માં એક વિગતમાંથી બીજી વિગત, સ્થિતિ-ગતિ, ઠોરતા-મૃદુતા સહજ રીતે ઉપસાવવાનું કવિને કાવે છે. મૃત્યુની છાંયિને શબ્દના ધ્વનિ અને અર્થને કંડાર્યા પછી આવતી સમયની વ્યંજનાસભર વિગત આસ્વાદ્ય નીવડે છે.

બજાર વીંટી છાતીએ પર
થડતા થા થડ થડકારા થડ થડ
થડ ને નાથાં કુદાં
લમણાં ફાડી જડી દેતા લાલા ફરતે
બળ ખાતાં પાંસળાં
હાંફતા શ્વાસ
અટકતાં રક્ત...કણ

કણ...

કણ કણ સરી ન્ય રેતી મુઠ્ઠીમાંથી.

કમલ વેરા અઝાંઝની સાથે સાથે હાંફસ ઉપર પણ એટલું જ પ્રભુત્વ ધરાવે છે તેની પ્રતીતિ ‘ટ્રેન’ જેવી રચના કરાવે છે. શબ્દલંકારો દ્વારા ટ્રેનનું ગતિમય ચિત્ર-અહીં સારી રીતે ઉપસ્થુ છે તો ‘મધરાતે’ જેવી રચના કુંઠાતા પવનનાં ચિત્ર સફળતાથી યોજી બતાવે છે.

નવમા દાયકાની કવિતાનો એક અસરકારક પ્રવાહ પોતાના તળપદ વાતાવરણ સાથે નખમાંસનો સંબંધ બળવી રાખીને આગવી કેડી કંડારનારા કવિઓનો છે. આવા કવિઓમાં ભરત નાયક, કાનજી પટેલને ગણાવી શકાય. ભરત નાયક મુખ્યમાં દાયકાઓથી રહેતા હોવા છતાં તેઓ આધુનિક નગર-સંવેદનાથી અને એમાંથી પ્રગટેલી નગરજીવનની કવિતાથી પણ દૂર રહ્યા છે. જ્યારે કાનજી પટેલ સ્થૂળ રીતે પણ નગરજીવનથી દૂર છે. આ બંને કવિઓએ પોતપોતાના પ્રદેશનાં ભાષા-સંસ્કૃતિ-આદિત્ય પરંપરાઓને આત્મસાત્ કરીને કવિતા ‘લખવાનું’ પસંદ કર્યું. જે નગરજીવનની કવિતા જ આધુનિક કહેવાતી હોય, જે વિદ્રોહની કવિતા જ આધુનિક કહેવાતી હોય તો આ કવિતા આધુનિક નથી. પણ કહેવ તી આધુનિક કવિતા કરતાં વિશેષ બળકટ, આદિમ સંવેદનાજન્ય તેઓ પોતાનો રચનાઓમાં લઈ આવ્યા છે. પણ આ સંવેદનાજન્ય પુરોગામીઓ

અને સમકાલીનાથી સાવ જુદું પડી જાય છે. ~

ભરત નાથક 'અવતરણ' સંગ્રહનો આરંભ પરંપરાગત પદ્ધતિએ માધ્યમ પ્રકારની રચના 'શારદા'માંની સ્તુતિ'થી લાલે કરતા હોય પણ તે પરંપરાગત રીતીતા ભાવજગતથી જુદી પડી જાય છે. સ્થળ, સમય, માહિત્યની તળપ પરંપરા આત્મસાત્ થયેલી હોવાને કારણે કૃત્રિમતાથી કવિતાને દૂર રાખે છે અને 'પાણીથી ચીતથી પાતાળ અમે જીવ્યા પાતાળમાં વ રે' કહીને પોતાના કાવ્યજગતની જુદી દિશા પણ ચીંધી આપે છે, કેટલીય રચનાઓમાં સ્વભાવોક્તિલભો મિત્રો છે હાત. 'રાત્રિ' 'ટાણુ'. ઇન્દ્રવજ્રવેદોના જગતથી માંડીને ભાવજગત સુધી વિસ્તરતી આ રચનાઓ ધણાજાણ સમકાલીન કવિઓની રચનાઓની જેમ જ્ઞાનમીમાંસાનો જુભિકા સુધી વિસ્તરતી નથી એ વાત સાચી. પણ જે રચાયું છે તે પૂરેપૂરી સમજદારીથી અને સાવ સહજ રીતે, રૂપરચનાગત શુક્તિપ્રશુક્તિ પ્રયોજન ત્યારે કાવ્યમાં એકરસ થયેલું હોવાને કારણે નરી અકૃત્રિમતા પ્રગટે છે. કવિ પુનરાવર્તનની શુક્તિપ્રશુક્તિથી પોતાનું શબ્દ કાઢી લે છે.

અમારા પરમાં ધાસ-સળી પર થ'દે ચડુ છે

અને રાખ

અજરખ અજરખ છે. (રાત્રિ)

'વાચવે પવરાઓ છીરક હીરક વડકા' (ટાણુ)

આ કવિ પણ કવિતા માત્રનો ધર્મ-અર્જના, સ્વભાવસકતા પ્રગટાવવાનો નાજવે છે. મળકેટ્ટે કૂકડો બોલે અને ગદ ઉપર શું થાય તેવું ચિન્ન કુલની ભાષામાં બાલેળે છે. સવારના સૂર્યપ્રકાશનો ઇન્દ્રિયજોર જાણ, અપ્પરાહાંન વાતાવરણ એકરસ થઈને અહીં પ્રગટે છે. સાથે સાથે કથનાત્મક રીતોને ઉપયોગ પણ કાવ્યને વિશિષ્ટ પરિભાષા અપે છે.

પછી ભરતિયા કૂકડાએ રણસિંહુ કૂંકયું

છટયા ગજદમપાયદળ અહીંદિશી

વચમાં ભરચક કમળજળ છેડાઈ-ચયાં,

પહાડ કાસાનો-એ પર ટોળાઈ ગયેવો ગદ સોનેરી

કવિસમયોનો ઉપયોગ જુદા સંદર્ભમાં કરીને લખાયેલી 'અળદેની', કથનાત્મક સંરચનાઓને ઉપયોગ કરીને રચાયેલી 'અંદ અને માલમ' જેવી રચના વિશિષ્ટ બની છે. ક્યારેક કવિ 'કૂંચળા'માં સાવ સામાન્ય પદાર્થ લઈને આગળ વધે છે, એનાં એક પછી એક પડ ઉઠેલો એનાં પ્રતિરોપો આપણી આગળ મરી રે છે.

પડ પહેલાં પવનઘર્ષા સંઠ અને
 ધણી ચકચકતી છીપ
 ધણી મોંઝરાની પાંદડી
 ધણી ભરકતી કોરી
 આંતે બી એવું મોતી જડે.

કથારેક કવિ 'આના' જેવી રચનામાં ગ્રંથ અને સ્વાદ પ્રદેશની યાત્રા પણ કરાવે છે. આપણા ધણા બધા પ્રાકૃત અનુભવોની વાત કવિઓએ ટાળી હતી. ભરત નાયક જેવા શિશુભાવને અખંડ રાખીને આવા બધા સ્થૂળ અનુભવ પ્રદેશોને મન્યજન્યતામાં લઈ આવે છે અને એ જગતને સમૃદ્ધ બનાવે છે.

કાનજી પટેલની રચનાઓ પણ તળપદો પરિવેશ જ ધરાવે છે, પરંતુ આ રચનાઓ વધુ પડતી દુર્બોધ અને અત્યંત તળપદી બાનીમાં રચાયેલી હોવાને કારણે સંકેતભૂના પ્રશ્નો ઊભા યાય છે. ભરત નાયકની જેમ આ કવિ પણ સ્વભાવોક્તિભર્યાં ચિત્રો આંકવાની અસાધારણ શક્તિ ધરાવે છે. આની પ્રતીતિ 'જનપદ' સંગ્રહની પહેલી જ રચના 'મળસકુ' કરાવી બધા છે. એકા સાથે ધણુંબધું સિદ્ધ કરવાની કવિનો મહત્વાકાંક્ષા સાથે ભાવકની ગતિનો મેળ ન પડે ત્યારે દુર્બોધતા પ્રગટે છે પણ જે ભાવક આવો મેળ પાડી શકતો હોય તેને આ રચનાઓ મુશ્કેલી ઊભી નથી કરતી. દા.ત. આ રચનામાં કવિ પહેલી સવારનાં ચિત્રો રજૂ કરવા માગે છે. જળમાં સૂરજનાં તેજ ઝીલાય અને બધું ઝળઝળા ઝળઝળા થઈ જો પણ એ પહેલાં ફૂકડો બોલે, કવિ એના અવાજને સોનામહોરના અવાજ તરીકે ઝીલે છે, સોનામહોરના રંગ સાથે પ્રભાતી સૂરજને રંગ સૂચવામાં, સાથે સાથે સવારના આગમનને વધાવતો આનંદી હિંદુશર પણ વરતાય. જ્યાં આ મૂર્ત ચિત્રો સ્વાભાવિક રીતે આવે છે ત્યાં તે આકર્ષક લાગે છે. દા.ત. 'સંપુટમાં'; 'દવ'. પહેલી રચના વર્સસાદી જાતાવરણને અને બીજી રચના અરણ્યમાં લાગતા દવને આલેખે છે. કથારેક 'જિતરે ધળ'માં કવિ વધુ પડતી દુરાકૃષ્ટતા દાખવી બેસે છે. કાનજી પટેલને ચિત્રો સર્જવાની કાવટ સારી છે એની પ્રતીતિ 'કચૂરો' જેવી રચના પણ કરાવી બધા છે. શિયાળાની સાંજે ગાઢવાળો લાકડાં ભરીને ઘેર બધા છે તેનું વર્ણન કવિ અહીં કરે છે.

સાંજના ગાઢામાં

લથે સિયાળો

સીમની કરીડ થર ચાલે ગાઢાવાડ.

વળી કવિ સ્થાનિક માન્યતાને ઇન્દ્રિયજોગ્યર ચિત્રમાં વણી લે છે ત્યારે

પરિણામ વધુ સારું આવે છે.

સૂરજ ઠાળા મહામય પુરામ

આટું ઘર પાસે આવી ભય એ ઘટનામાં રહેલી અત્યંતીવતાને ઠવિ ખૂબ સહજ રીતે આણે છે :

બહુ દૂર નથી બાપુ
આવે નથી ઢોકો
નથી છેટા ચૂડો.

એવી જ રીતે 'ઢાઈ' કહેતાં ઢાઈ નહીં'માં પ્રણયની વાત દવના કલ્પન દ્વારા આલેખાઈ છે. પણ 'પંખી, વૃક્ષ, જન અને જનપદ' છબીમાં ભંધ' જેવી બળવાન અને કરુણસભર પંક્તિ પછી 'ખૂટવા આ પટ પરથી દીસીતરીતા મુકામ' જેવી સાવ સામાન્ય સ્તરની પંક્તિ આવી ચઢે ત્યારે કાવ્યત્વ અજણપણ છે. વન્ય વિસ્તારમાં રહેતો સીલ વતનની યાદ આવવાને લે લાગેલી અનુભવે તેને બહુ સારી રીતે ઠવિ આલેખી શક્યા છે.

મને દેશનો રૂંધારો કે કીમીના ચાક પર
ચઢે જળનું અરણ્ય
ઠાળા કરતાં મોટું
એમાંથી અરણ્ય બાવ

તાજગી, જુમાંથી બેઠેલા રૂઢ પ્રયોગોને નવેસરથી લાજગી કેવી રીતે આપી શકાય તેનો એક સરસ નમૂનો પણ આ રચના પૂરો પાડે છે. બીજાં શબ્દોમાં પરમ્પરાગત ઉપમાઓ - રૂપકોને આલેખવા છતાં તેનો આસ્વાદ ખૂબ સારી રીતે ઘટ્ટ શકાય છે.

આ કવિતાનો એક બીજો પ્રવાહ પરંપરાગત રચનારીતિઓ દ્વારા સભાષેલી કવિતાનો છે. દુર્ભાગ્યે શુભચાલી અને બીજા સાધાઓમાં પણ પરંપરાને અને આધુનિકતાને પરસ્પરવિરોધી ગ્રહણનો રિવાજ છે. આ વર્તે અમારે વર્ચસ્વ મરાવતો હોય ત્યારે જે તે સાધાની કવિતાને બોલવવાનું આવે જ. આમણા હાથકામાં આધુનિકતા એના ચરમ શિખરે પહોંચી હતી અને ખાસ તે પ્રભાવશીળી બની ગયેલા વિદેશને આધુનિકતાનો પુરસ્કાર ન કરતી કવિતા સામે એક પ્રકારનો છૂપો તિરસ્કાર પણ દાખવ્યો હતો. આમ છતાં કેટલાંક કવિઓ પછાત-પરમ્પરાગત ગ્રહાઈ અવાની ભીતિ રાખ્યા વિના પોતાની ભૂતમાં, પોતાની માન્યતાઓમાં અહા રાખીને આગળ વધવાનું ધસંદ કરે છે. પણ આધુનિકતાની

દીક્ષા લઈને અઝાંદસમાં લખનારા ઘણા બધા કવિઓ સાવ સામાન્ય કદાના હતા. સમૃદ્ધમાધ્યમેના પ્રત્યક્ષ-પરોક્ષ પ્રભાવે કવિપ્રતિભા નગવ્ય હોય છતાં એ બધા કવિપદ પ્રાપ્ત કરી બેઠા હતા. આનાંતા કેટલાક કવિઓ વળી પાછા ઝાંદસ તરફ વળ્યા એ ઘટના પણ સૂચક છે. જેમ, પરંપરાગત સ્વરૂપો અપનાવવાને કારણે સ્વાભાવિક રીતે આ કવિઓ જીવંતતા જીવનની વધુ નિકટ આવ્યા. એક રીતે કહીએ તો જીવન અને કવિતા વચ્ચે સળંગ પેલી ખાઈ ધીમે ધીમે આ પ્રકારની રચનાઓથી પુરાવા લાગે છે. ભૂતકાળમાં પણ આધુનિકતા જ્યારે પરાકાષ્ઠાએ પહોંચી હતી ત્યારે પ્રિયકાન્ત મણિયાર, રમેશ-પારેખ, અનિલ બેપી, રાવજી પટેલ, રાજેન્દ્ર શુક્લ જેવા કવિઓ બાવા જ ભાગે આગળ વધ્યા હતા અને જીજ્ઞાસા લાષામાં ચિરંજીવ રચનાઓ આપણને પ્રાપ્ત થઈ હતી. પણ આ દાયકાના કવિઓ પુરોગામી કવિતાના અનુરણન રૂપે કવિતા લખતા નથી, એટલે તેમણે અપનાવેલાં ગીત-ચંદ્ર જેવાં સ્વરૂપો પણ ઘણાં જુદાં પડી જાય છે, આ વિશિષ્ટતા જ તેમની રચનાઓને વિશેષ આસ્વાદ્ય બનાવે છે.

અખિત ઠાકોર (અણુ-1981) આવો જ એક પરંપરાગત સૂર પ્રગટાવવા ચાહે છે. તેમની આરંભની કેટલીક રચનાઓ કૃષિજીવનને આલેખે છે. એની પાછળ રાવજી પટેલની રચનાઓ જવાબદાર હોઈ શકે. ‘લીના માંસલ સાથળ’, ‘ધાસલ છાતી’ જેવા શબ્દપ્રયોગો આની શાખ પૂરશે. સાથે સાથે આ ગાળાની કેટલીક રચનાઓ ઉપર ‘ધ્યાન ઝોણું’ ગદ્ય છે. દા. ત. ‘ભમ્મરિયા ફૂવામાં સરકે શાપ’ કે

સાંજની ભૂખર નિશ્ચલ આંખોમાં ધરશે પડછાયા
સમીપજીવી વીંછાશે તરવાર ધરીબર ફળિયે
ફળિયે પીળચઠાં પરણે વડકાના ખરશે...કેસે ચરશે.

અહીં ખીજ કશી કૃત્રિમતા નથી, ફૂનક રેમેન્ટિક સૂર પણ નથી. પણ કવિ જ્યાં સલાત બતવા જાય છે ત્યાં પેલી કૃત્રિમતા લાય જોઈને પ્રવેશી જાય છે.

સાંજ ઢળતી રહી આંખ ફરતી નહીં
ચંદ્રવેલ અર્ધભૂતે ચડી પણ નહીં
બંધ કીધું ધર અનુભૂતિ તણું
હંબરે શબ્દોના નવશિશુ રહે.

અખિત ઠાકોર આ રચનાઓની દિશા ત્યજીને અઝાંદસની દિશામાં નીકળી પડે છે ત્યારે એ કવિતા આધુનિક પરંપરાના અનુરણનથી વિશેષ કશું સિદ્ધ કરતી

નથી; આણું વિધાન આ માળાના બીજા કેટલાક કવિઓના સંદર્ભે કરી શકાય. લાનુપ્રસાદ પંડ્યા આગે તે આગલી પેઢીના ગણાવે. પણ 'ઓતપ્રોત'ની રચનાઓમાં જે પ્રભુત્વ છે તે હાંસમાં જોવા મળતું નથી.

પણ કેટલાક કવિઓ આધુનિકતાના કે એવા કથા વ્યામોહમાં ધરી જતા નથી, તેઓ જે પ્રકારની કાવ્યવિભાવનાને અપનાવી હોય, એને દૃઢ પ્રતીતિથી, આત્મપ્રત્યયથી વળગી રહે છે, આવે વખતે જે પરિણામ આવે એ ભવ્ય જયેન્દ્ર રોખડીવાળાના 'કલિક' સંગ્રહ જોવો જોઈએ. આ કવિ ખાસે સ્વની ક્ષત્તિ પાસે છે અને એટલે જ સંગ્રહના આરંભે મૂકેલી રચના 'પ્રલાપ'ના કથન વિસ્તરતા જતો સ્વ અત્યંત સહજ અને આકર્ષક નીવડ્યો છે :

તું પવન છે
 તું જ વન છે
 આવ, મારા રામપણે
 રસમી આગળું મન ॥

આ કવિ બીજો પણ એક પડકાર ઝોલે છે - 'સાસર મહિયર વચ્ચેના વચ્ચેના વટાવતાં એક સંબંધભૂત'માં જ્યાં અત્યંત પ્રશ્નિત અને છતાં સ્વાભાવિક રીતે પ્રયોજાયેલો છે :

નિંદરવણી સાંજ હશે ને અંખિમાં વલવલતો વચ્ચે નીતે શોધે એકસોટા
 પતંગિયાની પાંખે ગેસી દૂર દેશાવર જઈને.

મારું ભાન જુલોને વરસ્યા કેરતું રાજ,

પાદર જિલા વડાદાના પાદે પાદે ભાંજરતી ગાયોમાં સૈવર ધર ધર રમતી
 તાલી હાંમે જાણ જતી રે જાળપણની વાતે,

મહિમર કરકરતું લે પડધાતા અવ્યાજ.

જયેન્દ્ર રોખડીવાળા વેદનાના લાવને ધનીશ્વર કરીને આકારવામાં માને
 ॥ અને એણે પરિણામ આવી પંક્તિઓમાં વાંચી શકાય છે.

હું હડીત જેને સમજાયો એ મ મુતિ નીકળી

જે અને પીડાની મારી આંજ મુતિ નીકળી.

દેશપરદેશમાં નારીવાદી આદેશન સાહિત્યવિવેચન સુધી વિસ્તર્યું છે, એ અનુસાર મનાવા છાગ્યું કે કેટલાક મનોભાવોને આગે એણે જ આલેખી શકે છે, પણ આ માન્યતા ઉપર કુદારાધાત કરનારા કવિઓ સુજ્ઞાનમાં (અને બીજો પણ હોય જ) છે. આગલી પેઢી અને આ પેઢીના ધણા કવિઓએ નારીના મનોભાવોને ખૂબ જ સારી રીતે વાચ્ય આપી છે. વિનોદ જોશીની સાથે જયેન્દ્ર

શેખડીવાળાએ પણ આ વિષયની ઉત્તમ રચનાઓ આપી છે. જયેન્દ્ર શેખડીવાળા ગઝલો કરતાં ગીતોમાં વધુ મહોરેલા પ્રતીત થાય છે. ‘ઢાણુ’ જેવી રચનાઓ તેા લોકગીતના લય, લાવચ્છિની ખૂબ જ નિકટ પહોંચી જાય છે અને કાવ્યની શક્તિ સ્વાભાવિક હોવાને કારણે વધુ સ્પર્શે છે.

ધારો કે આંખ હો કુંવારી કન્યકા

તો યાંપણે ફરકયું તે કાણુ ?

ધારો કે ફરકયું તે ને કહું-નું નામ

તો હોઠ પર મલકયું તે કાણુ ?

આવી જ રચનાઓનાં સંદર્ભે ‘લગ્નિલ કન્યાનું ગીત’ જેવી કૃતિ જેવી જોઈએ. લાવને ધનીભૂત, ઠરીને આલેખવાની રારતે લખાયેલી બધી કવિતાઓમાં ઉત્તમ પરિણામ આપ્યું છે. સર્જનાત્મક અનુભૂતિઓ, સર્જનપ્રક્રિયા વિશે શ્રુજરાતી ભાષામાં જે વિશિષ્ટ રચનાઓ થઈ છે તેમાં ‘સર્જનશ્રેણી’ જેવી રચના નોંધપાત્ર બની છે પણ અનુગામી સંગ્રહોમાં જયેન્દ્ર શેખડીવાળા પોતાની જ લઠણોનાં અનુકરણોમાં કસાઈ ગયા.

પરંપરાગત ગેય સ્વરૂપોમાં વિનોદ જોશીએ ‘પણ મહત્વપૂર્ણ’ કામગીરી બજાવી છે. લોકસાહિત્ય અને મધ્યકાલીન પરંપરાઓ પરના પ્રભુત્વે આ કવિની રચનાઓને વિશેષ આસ્વાદ્ય બનાવી છે. ક્યાંક લોકપ્રિયતા તેમને સંગારના અતિરેફ નિરૂપણ તરફ લઈ જાય છે. ક્યાંક કવિની પોતાની શિક્ષિત તેમને લોકપ્રિયતામયી બચાવી લે છે. હા ત.

જાયા મેઝી ને જાયા હરુખડા

નીચી નજરુંના મંથા મેળ

ઉંબરમાં સાયિયા ને ટાડલિયે મારલા

આંગણમાં રાપાતી કેળ.

તેા પ્રતીક્ષા કરતી નારીના મનોભાવ ‘હું તો અડધી જાણું ને !’ જેવી રચનામાં જોવા મળશે. આ કવિ લવિષ્યમાં કથનાત્મક ઢાંચાઓ પ્રયોજવાના છે એની જાણે કે તૈયારી ‘પટેલ પટલાણીનું’ ગીત’ કે ‘રાજગરો રાતો’ જેવી રચનામાં જોવા મળશે. સંસ્કૃત મહાવરંપરાનો કવિએ ખીજી રીતે જાણે ઉપયોગ કરી લીધો છે એવું પણ ક્યાંક જોવા મળશે.

રમત્રમ રાણી સંચર્યા

સેરી જાકમજાળ.

વિનોદ જોશી આ રચનાઓમાં જોવા મળતી આછીપાતળી કથનાત્મક - વિડંબનાયુક્ત કથનાત્મકતાને ‘તુંડિલતુંડિઠા’માં અને પુરાકથાના

‘શિષ્ય’ની જેવામાં વિસ્તારવા માટે છે પણ આ રચનાઓ એવી સંતોષકારક નીવડી શકી નથી.

આવા જ બીજા એક કવિને પણ બાકીં વાદ કરવા જેવા છે અને તે ‘ભોંયવદલો’ના કલ્પવૃક્ષ પદ્ધિવારને તેમણે પણ અછાંદસ અને ગીત એમ બે પ્રકારની રચનાઓ બાપી છે. પણ બીજા અનેક સમકાલીનોની જેમ અછાંદસના નમરજીવનની કૃત્રિમતા આલેખાતી રહી છે. અને આધારે આગલા દાયકાની જેમ આ દાયકાની કવિતા માટે પણ એક સર્વસામાન્ય વિધાન કરી શકાય કે કવિના વ્યક્તિત્વ સાથે નમરજીવનની કૃત્રિમતા સંકળાયેલી છે એમ કહેવાને બદલે અછાંદસ પ્રકાર સાથે આ વિપવવસ્તુ સંકળાયેલું છે એમ કહેવું ભોંઈએ ભે કે એમાં અવવાદરૂપ કેટલાક કવિઓ મળી જાય.

કલ્પવૃક્ષ પદ્ધિવારની છાંદસ રચનાઓ વલુ’ ક’ ને મપારી પર રમતી રહે છે પણ કપારેક અલુભૂતિ છિત્કટ બને છે ત્યારે અન્ય અછાંદસ રચનાઓ કરતા જુદા જ પ્રકારની કવિત્વશક્તિ ભોવા ગયે છે શૂલકાળશક્તિ, વંતનપરસ્તી અને આધુનિકતા અંતે વતન પ્રત્યે પ્રવાણુ - આ વિષયો પર ગુજરાતીમાં પેટલીક સારી રચનાઓ થયેલી છે, તે પરંપરામાં આ રચનાને ભેગો ભોંઈએ.

‘વધો પછી કુ’
મારે જામ જતો હતો
એક પણ એક
ભિરતી જતી મચળાએભા
એકમત હતું પુરાઈ મધેલી વાવનું
પરંપરાનગર !

પણ રચના આ પ્રવાહમાં આગળ વધવાને બદલે ‘પલ્લ/રેડ પરનાં રિધમિક’ પગલાં/કાતરો ન ઉતારી શક્યાં’ની દિશામાં જાય એટલે કંચળાવા માટે. બાકી વિષયોની કદપનોની પસંદગી સારી રીતે કરવામાં આવી છે. તાલક પેલર પેડતા ‘બળદ આગળ જઈને છીએ રહે છે; બળદની નજર તેના ઉપર પડે છે.

ને પાછા વળતો આટો વીધો
મારી આંખમાં જોડા જોડા ચાસ કાઢવાં
કલ્પ નીકળી ગયાં
ભેતર ખીણો થઈ નયુ’ .

વેરા અવસાદનું ચિત્ર સહજ રીતે આલેખાય છે.

કુશ્મિત્રોની પરંપરામાં ‘જવાણ કાકાર’, ‘છોવાણ’, ‘ગાયુ બકારવરે’

નેંધપાત્ર બન્યા છે પણ દલપત પદિવારનું વિશિષ્ટ પાત્ર તેમનાં લગ્નપદાં ગીતોમાં—‘રામ જોલતા અસકર ખૂટયાં’, ‘બલની દીવડી’, ‘વીલી ગઈ રાત પછી રાત’, ‘ટોડો’, ‘રાજગરો’—પ્રગટી જોડે છે. અહીં નવી પેઢીનાં ગીતો કરતાં એક જુદી ધારા જોવા મળે છે. લય—ગ્રંથ અત્યંત સંદર્ભતાથી સિદ્ધ થયા છે તે ઉપરાંત એ પ્રદેશનાં લોકગીતોના સ્ફાર પણ ખૂબ જ સૂક્ષ્મતાથી ઓસારેલા છે.

ગીતોની જ વાત નીકળી છે ત્યારે આ પરંપરાને સમૃદ્ધ કરનારા બીજા કેટલાક કવિઓનો પણ નિર્દેશ કરીએ. આ કવિઓ સહેજ પણ પ્રચાર વિના માત્ર સર્જન કર્યા કરતા હોવાને કારણે કદાચ કોઈનું ધ્યાન ન ખેંચાય. સાહિત્યનો ઇતિહાસકાર ઘણી વખત મુખ્ય કવિઓની જ પ્રદક્ષિણા ફરતો હોય છે. એવું માનીને ચાલવામાં આવે છે કે મુખ્ય કવિઓનો પ્રભાવ ઓછીને ગોણું કવિઓ રચના કરતા હોય છે. પણ નાનાં મોટા ગોણું કવિઓ દ્વારા સર્જાતા વાતાવરણમાંથી ક્યારેક કોઈ મોટા ગ્રંથનો કવિ પોંચણ મેળવી શકે છે એ શક્યતાનો સ્વીકાર પણ કરવો જોઈએ. ક્યારેક આવા ગોણું કવિઓને કોઈ પાલકપિતા સાંપડેલા હોતા નથી, બ્યારે કૃતક કવિઓને અમાવનારા કવિ-વિવેચકો સરળતાથી મળી આવે છે.

આ દાયકાના કેટલાક ગોણું ગણાયેલી કવિઓએ પણ સારી રચનાઓ કરી છે; માણેકલાલ પટેલ ‘શાશ્વતી’ (1981)માં પરંપરાગત ઢાંચાઓમાં રહીને લગ્નોત્સવો, નવોદા, ત્યક્તા, વિધવાના મનોભાવોને આલેખે છે અને તેમાં સફળતા મળી છે. શિશુબલ્લભાનાં, દાંપત્ય જીવનનાં, વિધુરાવસ્થાનાં ચિત્રા આતંકદાયી બન્યાં છે. સામાન્ય રીતે કાવ્યમાં રચાત ન પામતાં વિધુરરો—

છારી બાઝયા જોડે

હલ હલ નિસાસ દે વરડાય—ચિત્ર દ્વારા મૂર્ત કરે છે.

તો વિધવાની દશા આ રીતે નિરૂપાઈ છે—

બારસાખની કાંખીયાંખી ભાતે

કુમકુમ પોંખણ ઉપરમા કરે, બહેન !

વાગ્દત્તાના મનોભાવોને આ રીતે સાકાર કર્યા છે—

દીવડે કમરળ ઘર અજવાળયું કે

કંબળાએ લહેર્યા ધનકરના

સોણલો અરર સુખ સંતાડું કે.

આંસુએ ઢળ્યાં ઉભર, મારુછ.

વિજય શાસ્ત્રીના 'ધ્રુવાદિ'ની (૧૯૮૮) વાર્તાઓ આધુનિક જીવનની પાંચિકતા અને સંવેદનશીલ માણસોનાં જીવનનાં સુખદુઃખ અને ઉપલક્ષ્ય સંબંધોની આસપાસ ઝુંબાણેલી છે. જીવનની વિષમતા-જેને-આપણે Little ironies of life - કહી શકીએ, તેને પારખીને અણખવામાં આ વાર્તાકારની લાક્ષણિકતા સ્પષ્ટ થાય છે. સંગ્રહની ઉત્તમ કૃતિ 'દ્વાદશી, એ પત્નિયા-' પ્રણી શર્મા, જેમાં જીવનનાં ઉત્થાસ કે હળવાસની અને માણેલી સુંદર સ્ત્રીની વાત બે સાવ નજીકની અંતિમતા પછી વહેંચી નથી શકતી, અને વાસ્તવિકતાના ભયંકર દબાણ હેઠળ પત્નિયા જેવી જ નાજુક માણે કચડાઈને શીર્ષ'વિશીર્ષ' થઈ જાય છે, એ વાત માણવી ગમે એ રીતે કહેવાઈ છે. કલાકારો મિનિયોર વિજયભાઈને બહુદૂળ છે, પણ ક્યાંક એ ખૂબ કુખર બની જાય છે, ઉદાહરણ તરીકે 'દસ્તાવેજી માનવી', તો ક્યારેક બે મિનિટ પરિસ્થિતિનું સન્નિધિકરણ થોજવાની પદ્ધતિમાં વાર્તા સામાન્યતામાં સરી પડે છે, ઉદાહરણ તરીકે 'સીનારથો'. આધારકર્મ અને ટેકનિકના વૈવિધ્ય સંગ્રહો 'ધ્રુવાદિ'ની 'માર સોમવારની વારતા', 'આઠ વરસામની ખડકી', 'મધુહાન્તા અને નીલમણિ', 'સૂત્રધાર ઉવાચ' અને 'વેરને કારણે સાથે' ઉલ્લેખનીય છે.

૬ તારિણીજીદેન દેસાઈએ એમના વાર્તાસંગ્રહ '૫૩ બોલતા હાથે છે'માં (૮૪) કેટલાક વિશિષ્ટ પ્રયોગો કર્યા છે. લાઘવપૂર્ણ, ચિત્રાત્મક વર્ણનો, રેખાતી 'વાદ્યો, સૂર' અને આકાશ', 'હિંજર પર ભીમેણું કોલાજ', 'ઉપાક બંધ થયા કરતાં બારણાંની પાછળ', 'હજારો પણ ચાલી શકે છે' જેવી વાર્તાઓ એમની સર્જકતાનો પરિચય આપે છે, પણ વિષયવસ્તુ અને અભિનયક્રિયાના સુસંવાદ જેવો હોવો જોઈએ તેવા ન હોવાને કારણે, વાર્તાઓ સુસ્ત નથી લાગતી, અને ખૂબ વેરપિંજર રહી જવું હોવાનો અવાજ આવે છે. કવિ રમેશ પારેખ એમના વાર્તાસંગ્રહ 'સ્વપ્નપૂર્વક'માં (૧૯૮૭) પ્રયોગશીલતા માટે આલોકવા સુધરી નથી એવું કંઈક માત્રી ને પ્રયોગો લાગ્યા છે, તેમાં કલાસંવન કે સૂક્ષ્મતાની પ્રતીતિ ન થતાં બહુ કૃતક અને આધાસપૂર્ણ વરતાય છે. માર્ગ જોડાના સંગ્રહ 'આસમાની રંગનો એક ટુકડો' (૧૯૮૮) પૃષ્ઠ ૭૪ નોંધપાત્ર સિદ્ધિ નથી કરી શકતો. અહીં પ્રયોગો તો અલગત છે જ, પણ ખાસ ઠોઠું હિન્મેષ જણાતો નથી.

ટૂંકા વાર્તાનો બીજા ધારામાં મોટા લગ્નના વધા જ સંગ્રહો સિદ્ધસ્ત વાર્તાકારો પાસેથી ગળે છે, એ હકીકત નોંધપાત્ર લેખાય. ભરવતીકુમાર શર્મા (૧૫૪) એવા જ વાર્તાકારોમાંના એક છે, અને 'અપ્રણીડ' (૧૯૮૫) એમનો

નવમો વાર્તાસંગ્રહ છે. તેઓ ખૂબ નિખાલસભાવે કહે છે કે, ‘...કોઈ પૂર્વ નિશ્ચિત વિકાસનાની સ્થાપનાથી વાર્તા લખવાનું આડું વલણ નથી.’ (પૃ. ૮) તેથી જ ‘અડાબીડ’માં ‘ઢાલ’ જેવી કંઈક તાલમેલિય અને અવાસ્તવિક અંતને લીધે કથળતી વાર્તા પલ્લુ છે, તો માનવહૃદયની સંકુલ લાગણીઓને વેગીલા પ્રવાહમાં વ્યક્ત કરતી ‘એક વૈશાખી બપોર’ જેવી ધારદાર કૃતિ પલ્લુ છે. ‘સુખ નામના પ્રદેશનું ક્ષેત્રફળ’ અને ‘રતિ-વિરતિ’ જેવી કાવ્યમય વર્ણનોને લીધે હાંફતી કથાઓની સાથેસાથ ‘તરબોળ’ અને ‘અણગમતું’નું નક્કર વિશ્વ પલ્લુ અહીં મોજૂદ છે.

ભગવતીકુમાર શર્માની કેટલીક વાર્તાઓમાં ભાવુકતાના રંગો વધારે ઘટ્ટ લાગેલા સંભવ ખરો, છતાં મૂળભૂત રીતે એ સંવેદનોનો અભિવ્યક્તિમાં જ પોતાનું ઉત્તમોત્તમ આપી શકે છે. આ સાથે એ ય નોંધવું ઘટે કે કેવળ કાવ્યમય વર્ણનોમાં જ આ કથાઓ રાચે છે એમ નથી, ‘એક વૈશાખી બપોર’ની બળકટ, ખરબચડી, પ્રભાવક ભાષાભિવ્યક્તિ સર્જકની આ સાધ્યમ પરની પકડ દર્શાવે છે.

કુન્દનિકા કાપરીઆનો વાર્તાસંગ્રહ ‘જવા હાંથું તમને’ (૧૯૮૩) અતુ-ભૂતિનું સંપાદિત ક્ષેત્ર પ્રદર્શિત કરે છે. માંગલ્યપૂર્ણ ભાવો તારવી લેવાના, કે હિપસાવર્ચના વલણને લીધે અહીં વાર્તાઓ એક ચોક્કસ આદર્શની નિપજ હોય એમ અનુભવાય છે. સંગ્રહની બધી વાર્તાઓને આ પૂર્વનિર્ધારિત, નિશ્ચિત અભિગમથી સજન કરવું પડ્યું છે, છતાં બે વાર્તાઓ કલાદષ્ટિએ અત્યંત સંતૃપ્ત બની છે, અને તે છ ‘જવા હાંથું તમને’ અને ‘અભાવ’. પહેલી વાર્તામાં સરહોન્મુખ ઝીના જીવનની અંતિમ ક્ષણોમાં એને પોતાની વિદેશી પુત્રવધૂ મારિયા સાથે કેવા પ્રકારની આત્મીયતા બધાય છે, અને જીવન અસ્ત થવાનું ત્યારે એક સર્વાંગસુંદર સંબંધનો ઉદય કેવા પ્રસન્નતાપ્રેરક બની રહે છે, એનું આલેખન છે, તો ‘અભાવ’માં જીવનને સાવ અલંગ રીતે નિહાળતાં, સુખની સિન્ન વ્યાખ્યાઓ ધરાવતા પતિ-પત્નીના વિસ્તવાદની કથા છે, સંગ્રહની ‘ભયું ઘર’, ‘પસંદગી’, ‘વરસે છે’, ‘સંપૂર્ણ સુંદર પળે’ જેવી કૃતિઓમાં નાજુક, આકર્ષક વિચારો છે, ભાવુકતા છે, પલ્લુ પેલા એકતરફી ઓકને કારણે એમાં ધન્યતા જીવનનો સ્પર્શ નથી. ‘દાદા’માં (૧૯૮૭) ધીરુબહેન પટેલની માનવહૃદયની વિવિધ લીલાઓને પ્રગટ કરતી ‘મમ્મી નામનો પરપોટો’, ‘અંગત અનુભવ’, ‘દુષ્ટોદુષ્ટ’, ‘શળ’ કે ‘દાદા’ જેવી વાર્તાઓનો સમાવેશ થયો છે. કથાખીજની પસંદગી અને કથાની માંડણીમાં ધીરુબહેન પટેલની કલાસૂઝને સારો પરિચય મળે તેવું છે, પલ્લુ કેટલીક સમૂહ અને નોવડેલી કૃતિઓ વચ્ચે

નગરજીવન અત્યેનો રોષ બધાં સુધી કાબજીત્વમાં ન પરિણમે ત્યાં સુધી કશે મર્યાદા નથી. 'દીવા જેવી રાત' જેવી સારી કૃતિ રચનારા કવિ ગુજરાતી લલિતલિંગ્ય બની શેલીમાં 'કુદરતનાં કાંડે ક્યાં છે પંડિતપણ ? / ઝરણું વાળિ'ન વચ્ચડતાં નથી લખે છે. (દ્વિલિપ 'કલાક'-'ટકુકા રણ' રજત) 'કંઠીલ' (1983)ના મધુર પટેલને પણ આ જ રીતે યાદ કરવા બેઠેલ. મનોહર ત્રિવેદી 'સૂક્ષ્મી નીકા લઈને' (1981)માં પરંપરાગત શૈલીમાં ગીતા લખે છે પણ વિનાદ જોશી જેવા સમ-કાલીનોએ ગીતાને જે કક્ષાએ પહોંચાડ્યા તે કક્ષાએ તેઓ પહોંચી શકતા નથી પણ અદ્વૈતભેગ વૃત્તોમાં લખાયેલી કૃતિઓને ગીતની કક્ષાએ લઈ જવાના ને અપભ્રંશ કર્યા તે નોંધપાત્ર કહી શકાય.

ખેંચીના લયમાં સવાર તરતી એવી લગે કાવ્યમાં -

પુષ્પો ઝરે કાવ્યમાં

ગીતની સાથે સાથે ગજલ સ્વરૂપની વાત પણ કરવી બેઠેલ. વગર ગીત ગજલ જેવાં સ્વરૂપોની આપણા જમાનામાં પ્રસ્તુતતા કઈ જેવે પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થઈ હતો. ગીતગજલ સ્વરૂપો વિશે એટલું તો કહી શકાય કે અહાંસુની સરખામણીમાં અહીં કવિઓએ વધુ સિદ્ધ પાળવી પડતી હોય છે. ગજલના પ્રકારને ખેડનારા ને કવિઓ આ કાલકામાં થવા તેમાં મુકુલ ચોક્કસીને સમાવી શકાય. 'તરતુલ' (1981) અને 'આજથી પત્રને ભલે લખ્યો નક્કરો સજનવા' (1987)ની રચનાઓમાં આરંભે ને અપરિપક્વતા હતી તે ધીમે ધીમે દૂર થવા માડે છે. અહીં નગરજીવન અત્યે એવી કાંઈ પૂર્વગ્રહભેરિત તિરસ્કાર જેવા અળતો નથી અને બધાં જે આલેખાયો છે ત્યાં કાવ્યાત્મક રૂપે,

રફાં છ' એ દર્શનનું નગર કેલ' અબલ છે ।

અભિલિંગ્ય એકે છ' છ' એવું, એ પેલે જ અબલ છે.

કથારેક વર્તમાન જગતના ભોગવિશાસ કવિને વ્યથિત કરે ત્યારે આવી પંક્તિઓ લેવા મળે છે.

પૂંછું મેં : 'કોણ છે ?' ઉત્તર મળે : 'વધાતિ છે'

ને બદલ એકે તો આખી મનુષ્યમતિ છે."

ગજલ સ્વરૂપને કારણે ઘણી ચોટદાર પંક્તિઓ મુકુલ ચોક્કસી રમી શક્યા છે.

કાવ્યમાં રાજ્યા જીવનકાર પેન ને પોથી સગનવા

પણ લખી અતિ જીવનની ચોટથી ચોટી સજનવા.

ગજલ સિવાયનાં સ્વરૂપો પણ મુકુલ ચોક્કસી પણ ચકાસી જુએ છે અને તેમાં 'આ સમય જ એવો છે', 'હેલ્થ આર્થિક', 'મેલ્સ સખતની રાત્રિઓમાં' નોંધપાત્ર નોંધી છે. હર્ષદ ત્રિવેદીની 'એક ખાલી નાવ'ની દેટીક

રચનાઓ સહજ હોવાને કારણે સ્પર્શી બધા જ પ્રકારની છે. પણ છેલ્લાં થોડાં વરસોથી મજબૂત સર્જન વિપુલ પ્રમાણમાં ઘટી રહ્યું છે, શુભરાત સાહિત્ય અકાદમીની અને અન્ય સંસ્થાઓની આર્થિક સહાયને કારણે પ્રકાશનપ્રવૃત્તિ પણ વેગીલી ગતી છે. આવી યાદી કરવા બેસો તો પણ પાર ન આવે. હતીફ સાહિબ (‘પર્યાય તારા નામનો’), વારિજ છુહાર (‘જોરભા પછી’) હેમંત ધોરડા (અણસાર), રઈશ મહિયાર (કાફિયા નગર), હેમેન શાહ (ક, ‘અ ટે મ), અશોકકુમાર જોસ્વાભી (અર્થાત્), રમેશ પટેલ (અંગિત), દાઉદ જરગલા ‘કંટક’ (મહાકવિ) વગેરે વગેરે. આ કૃતિઓમાં કયાંક પ્રકૃતિચિત્રો છે, કયાંક કથાકથા ટેરવા, ઉદાસ હથેળી જેવા રૂઢ પ્રયોગો છે; ક્યારેક બહેરખગરિયા શબ્દપ્રયોગો - ‘કિમામી ઓસ’, ‘તડકાનો વરિયાળો’, ક્યારેક સાવ સીધાં સમીકરણો છે - (મંત્ર માફક હ્યો ગઝલ જન્મી અલૌકિક એ રીતે / શબ્દની દીવાસળી બધાં લાગણી સાથે ધસી). આવા વાનાવરણમાં ‘ફેણ ફેણ નદીયું’માં ‘પાણી’, ‘સંદભ’નો હરિયો તરીને’ જેવી ગઝલો આપનારા વારિજ છુહારની રચનાઓ ધ્યાનપાત્ર છે. ભાવની સૂક્ષ્મતાને ભાષાની સંકુલતાનો સ્પર્શ થયો હોવાને કારણે એ વિશેષ આસ્વાદ્ય નીવડી છે. દાન. વાઘેલા (ત્રિબંધા) જેવા કવિઓ પરંપરાગત સ્વરૂપો અને પૃથ્વી જેવા છંદને પણ સ્વાભાવિક રીતે પ્રયોગ શક્યા છે.

*

આ દાયકાની કવિતામાં એક ધારા એવી પણ છે જેના કવિઓ પોતાની આગવી કાવ્યવિશાલતાનો આગ્રહ રાખે છે. ‘આ કાવ્યોમાં લાખાકમનું પ્રપંચ કે એલિવ્યક્તિત્વ નોંખાયું’ જેવા કોઈએ પ્રયત્ન કરવો નહીં. કારણ કર્તાની એવી કોઈ અપેક્ષા નથી. અહીં બીની બીની સંવેદના, અનુકંપાશીલ સંવેદના, સમજાવી સંવેદના, નીતરતી સંવેદનાને - સંવેદના, માત્ર સંવેદનાને ‘જ’ કાવ્યરોહ આપવાનો યથાશક્તિ પ્રયત્ન માત્ર છે. મેઘનાદ ભટ્ટ ‘મલાએની પ્રસ્તાવનામાં આ વાત કહે છે ખરા પણ ધારો કે તેમની કવિતામાંથી જ દબાનતો લઈએ તો—

કેવો થેલો પ્રણયવરરયા મઠ શો મેહલો આ
ચૂમે આબે વિરહદવથી આઝો યે ધરાને !

*

મારા જીવરના ભડકાને કારો મા રાજ
મારી જીવર તો ભડકે છે વગડાની આજ

કામળની હોળીમાં રાજ્યો ને કામ
મારી ઘાતર તો બાકે છે કામળી એ આજ.

જુલુ સ્પષ્ટપણે જોઈ રાજ્ય છે કે જાંદસ, જેવું રચનાઓ ઉપર નેતી
- પકડ હોય તે કવિ સાધકમાં વિશે ઉદારીન હોઈ જ ન શકે. એમાં 'પ્રચી
રાણીનું' પ્રજુલકાવ્ય' જેવી રચના કરનાર કવિ કાવ્યા વિશે સલામ છે જ,
ફેટલીક રચનાઓમાં કથનાત્મક, નાટ્યાત્મક શૈલીઓનો તેઓ સુધોત્ત, સાધી
શકયા છે. હાલ. ટોના પાવ્યા, પચ્ચી રાણીનું પ્રજુલ કાવ્ય. મેલનાદ ભટ્ટમાં
કવિ તરીકેનાં એ વ્યક્તિત્વ જોવા મળે. પ્રાકૃતિક સૌંદર્ય અને રામેન્ટિક
ભાવોથી સ્પંદિત કવિત્વ કવિ સ્પર્શી જાય એવી રચનાઓ આપે છે પણ
સામાજિક અન્યાય, અસમાનતાથી ગ્રસ્ત કવિ વાચકમાં અતિક્રમી બતા નથી.

આ જ ધારામાં ફિસન સોનાનો પણ સમાસ કરવો જોઈએ, તેઓ ઉલ્લા
હાપકા-હાદ હાપકાના દક્ષિત સાહિત્યથી પ્રભાવિત થઈને હાપકાના કવિ નથી.
તેઓ ઉલ્લાં વીસ પર્ચાસ વરસથી કવિતા લખતા રહ્યા છે. 'અતસ્ત સુધ'માં
નરી કામળીની અભિવ્યક્તિ હતી તે 'અનૌરસ રૂપ'માં કાવ્યત્મક બની રાખી છે.
સામાજિક અન્યાય, વિષમતા, હિંસા, અભ્યાસને શૂન્ય કરવા તે પ્રયાસ કરે
છે; ઉલ્લાં થોડાં વરસોમાં જોવા મળેલાં હિંસાને કવિ આ રીતે આલેખે છે :

હીલી જીએ નહોર પાતા માટણ' સહેર,
આ લોહિયાળ, ચટપટાણ' લાગલ' સહેર.

આ નગરની કથા 'કુમસો'માં મંડાય છે. બધાં જ વિરાટ અને આદિમ
તત્ત્વોને ઝોઢિયાં કરી જનારા નગરને માટે કામળી 'રણુ' પ્રતિજ્ઞ પણ કવિને
કીક કીક કામ લાગે છે. નેહાની પરાકાષ્ઠા આ રીતે આવે છે :

'કુ' કયાં રહો, કેવા રહો કે કંઈ જાનર નથી
પરમાં કે હુ' કબરમાં રહો આટલો વખત.'

સરખ ધ્રુવ પણ કથનાત્મક 'સ'રચનાઓ પ્રયોજીને પ્રતિબલતા પ્રગટાવવાનો
પ્રયત્ન કરે છે. રામનારાયણ પાઠકની 'વૈશ્યાખનો બપોર'થી જુદા પ્રકારની
રચનાનો દોર 'એ.. ઈ સબલવાં છે' જેવી અ-વ્યગ્રાણ રચનામાં જોવા મળે.
'હરણુ'વરી', 'વર્ષા-ને ચિત્રાંગદા' જેવી રચનાઓ પણ અનપાત્ર છે. આધુનિક
શ્રવણસંહર્ષમાં રહીને પોતાની ભાતને કેવી રીતે પામ્યા એ પ્રશ્નને ઉત્તર જુદો
જુદો રીતે આ સંગ્રહની ફેટલીક રચનાઓમાં આપવામાં આવ્યો છે.

દક્ષિણીકિતોની કાવ્યધારાને પણ આ જ સંહર્ષમાં જોવી જોઈએ.
કોઈ પણ સાધાની કવિતામાં એક જ ધારા હોવી ન જોઈએ, હોતી નથી. કોઈ

ધારા શુદ્ધ કવિતાની દિશામાં આગળ જાય તો કોઈ ધારા પ્રતિબદ્ધ કવિતાની દિશામાં, આપણું કાવ્યશાસ્ત્ર આ બધાનો સમાસ કરી શકે એટલું ઉદાર હોવું જોઈએ. પરંતુ કૃતક કવિતાને બહુમાન આપનારી પ્રબ્ધ (વિવેચકોના પણ તેમાં સમાસ થાય) ક્યારેક પ્રતિબદ્ધ કે દક્ષિણીય કવિતાને પુરસ્કાર કરી શકતી નથી. જો કાવ્યત્વનાં જિંયાં ધોરણો જાળવીને જ વાત કરવાની હોય તો એ જ ધોરણે બધી કવિતાની ચર્ચા કરવી જોઈએ. આ ધારાનો કવિ પોતાની જાતને પરંપરાથી - માન્ય સાહિત્યિક પરંપરાથી મુક્ત રાખવા માગે છે; એ કહે છે : ‘હું’નો અવાજ એટલે જ.ક.ઠા.થી માંડીને લા.ઠા. સુધીના યુગની કવિતાનાં લક્ષણોમાંથી કવિતાને મુક્ત કરવાની ચેષ્ટા-ચક્રમઠ-ચળવળ.’ (વરદ-રાજ પંડિત - ‘હું’ એટલે હું નહીં’ની પ્રસ્તાવના) પણ આવી બહેરાતથી એ મુક્તિનો માર્ગ ખૂલી જતો નથી. ઘણી બધી રચનાઓ અહીં નરી લાગણીની અસિદ્ધિથી બની ગઈ છે. સાથે સાથે એક સારું ચિહ્ન એ પણ જોવા મળે છે કે આ કવિ કાવ્યનાં માધ્યમ વિશે અને ઘટકો વિશે સંભાન બન્યો છે. દા.ત. ૧૯૯૦માં પ્રગટ થયેલા ‘આંગળાનાં આંસુ’ (જીવણ કાકોર), ‘સ્વતંત્ર કેકારવ’ (શંકર પટેલ) સંગ્રહોમાં જેમ રચનાઓ ઉપરાંત ‘હ’ દોષદ્વ રચનાઓ પણ ખાસ્સી છે. અલગત જેમ રચનાઓ પ્રમાણમાં નબળી છે. દક્ષિત કવિતાનાં જે જે સંકલનો અત્યાર સુધી પ્રગટ થયા છે તેને આધારે કહી શકાય કે કથાસાહિત્યનાં સ્વરૂપોમાં દક્ષિત લેખકો જે સંતોષ આપે છે તેવા સંતોષ કવિઓ આપતા નથી. દક્ષપત ચૌહાણ, ચંદુ મહેરિયા, હિંમત ખાટ-સુરિયાની રચનાઓની દિશા વધુ ખેડાય તો પરિણામ સારું આવી શકે.

આ દાયકાની કવિતા વિશેનું યોગ્ય ચિત્ર કાવ્યસંપાદન દ્વારા વિશેષ આવી શકે. એવું સંપાદન આવા લેખને પૂરક બની રહે.

(મનુષ્યારી, ૧૯૯૨)

દૂંડી વાર્તા

હિમાંશી શેઠલ

દૂંડી વાર્તાનું સ્વરૂપ કંઈક આત્મક-deceptive-છે. સર્જકને યાદ કે આ હવે આખેઆખું આપણા તાળામાં, અને પૂરેપૂરું હાથ આવી જાયું, પણ ક્યારે હાથલાળી છઈ એ કાઢી જાય એની ખબર સ્વયં સર્જકને વ પડતી નથી, ને પડે છે ત્યારે કાંઈ વાર મોડું થઈ જાયું હોય છે. વળા એ સવચીક પણ ખરું, એટલે એના પર અત્યાચાર પણ કંઈ ઓછા નથી થયા. હલિત મઘર્તા આહોકાએ દૂંડી વાર્તાને નિર્ગધમાં ઢાળી દીધી, ને હવિતા બનાવી દીધી, કાંઈ વાર એ આત્મકવાત્રે એકાદ પ્રકરણ જનીને રહી ગઈ, તે ક્યારેક માત્ર રેખાચિત્ર. કદીક સંકેતોનો આછીપાનળો રેખાઓથી એનું અપાર્થિવ, રહસ્યમય સ્થિતિમાં રૂપાંતર થયું, તે ક્યાંક હસ્તાવેશ અભિવ્યક્તિના બડ આત્મકથી એ ઘટનાનો સાંકળે બંધાઈ-જકડાઈ. પ્રત્યક્ષ સાહસિકાએ એની સાથે સેવાય પેટસી જધી છૂટ લીધી, તે જીરુ પરંપરાવાદીઓ એતી આત્મના બળથી હાથ બેડતા રહ્યા, અને છતાં સર્જકને કદાચ એવું લાગ્યું જ છે કે પોતે વાર્તા સર્જી.

વાર્તાઓનો કાલ મળણ જ હોય છે, ૮૦ થી ૮૬ના દાયકામાં પ્રગટ

અયેલા સંઘોનો સંખ્યા જોતાં આટલું તો ખચકાટ વગર કહી શકાય. કયા સાહિત્યમાં પ્રકાશકોને નવલકથા માટે પક્ષપાત હોય, એટલું જ નહિ, પણ આપણા મોટા ભાગના વાર્તાકારો પણ એ દિશા લાણી વધી ગયા હોય, અને વધારામાં, માત્ર વાર્તા પ્રગટ કરવા માટે સારાં સામયિકો જોઈ જ નજરે ચડતાં હોય, ત્યારે પણ, વાર્તાઓ સારા પ્રમાણમાં લખાય છે, અને છપાય છે. એ હકીકતથી રાજી થવું હોય તો ચલાય.

આ દાયકાની ટૂંકી વાર્તાની સમીક્ષા પૂર્વે, બેત્રણ મુદ્દાઓ, ભૂમિકાની સ્પષ્ટતા માટે પ્રસ્તુત છે.

આપણે ત્યાં બ્યારે બ્યારે પ્રયોગશીલતાનો પુરસ્કાર થયો છે ત્યારે મોટે ભાગે એક વાત અચૂક કહેવામાં આવી છે કે ગુજરાતી વાર્તાને સ્થગિતતામાંથી બહાર કાઢવાનો આ પ્રશ્ન સત્તીય, કે નોંધપાત્ર, કે એવો જ જાઈએ, પ્રયાસ છે. હવે આ સ્થગિતતાનો આપણને જેટલો ડર લાગ્યો છે, એટલો કૃતકતાનો કપારે લાગ્યો નથી, સાહિત્યકૃતિનું સત્ય પારખનારા, સક્ષમ, ભ્રમત સર્જકો પણ બ્યારે કેવળ પ્રયોગ આતર પ્રયોગ કરે ત્યારે કૃતિને માટે જોખમો જિભાં થાય છે, તો એવી મૂઠી જોખમી પાસે ન હોય, અથવા નામની જ હોય, તેમની વિપદા સમજી શકાય તેવી છે.

વાર્તામાં ટેકનિક અને થીમ-ખંનેનું મહત્વ-આપણે સ્વીકારીએ કે ન સ્વીકારીએ, રહે જ છે. પરિપૂર્ણ સંરચના, કે સાહસપૂર્ણ ભાષાકીય પ્રયોગોની દૃષ્ટિએ વાર્તા નોંધપાત્ર લાગતી હોવા છતાં એમાં કંઈક ખૂટતું લાગે, કલાકૃતિ તરીકે એ જાણી જાતરે, ત્યારે સ્પષ્ટ છે કે એમાં કથાલોકો એકમેકમાં ભળવાને બદલે પાણીમાં તેલ જેમ ચળકીને માત્ર ધ્યાન ખેંચા કરે છે, અથવા તો એમાં સંવેદનો જેવું કશું નથી જ. ભાવકને સ્પર્શી શકે. સક્ષમ સર્જકોની, નીવડેલા સર્જકોની કૃતિમાં પણ આવી ખોટ અનુભવાય, ત્યારે આ ખૂટે છે તે શું, એ શોધવા-પારખવાની મયામણને બદલે અહીં તો કોઈ ભાષાકર્મથી ધાયલ થઈ ગયા, તો કોઈ અપાર્થિવ રૂઢિથી અંબયા, કોઈ કલ્પનો ને પ્રતીકોની રમણીયતાથી મૂર્છિત થયા, તો કોઈ સંરચનાની પરિપૂર્ણતાથી સ્તબ્ધ બન્યા, કયાંક કોઈ અનુભવની સમ્યાઈથી ગદગદ થઈ બેઠા, તો કોઈ અવનવીન પ્રયોગોની છંતાથી ચકિત થયા. આ મોઝય અને પરસ્પર પ્રત્યંસાના જુવાળમાં તટસ્થ નિરીક્ષણ-પરીક્ષણને ઝાઝો અવકાશ જ રહ્યો નહિ. આમેય આપણે ત્યાં કોઈ એકલોકલ બોલવા બલ તો એના પર સહસ્ર એના કયાંકથી તૂટી પડેલી બીક રહે, એટલે નરમ અવાજે ધ્યાન ખેંચવાનો પ્રયત્ન કોઈ કરે તો એને ડોળા

ઠાઠી, હજીયાવીને ચૂપ કરી દેવામાં આવે એવી સંભાવના નકારી ન કઢાય.

સાહિત્ય સ્વરૂપને લાજેવળરે છે ત્યાં સૂધી, પોતે માલે છે એ જ રાજ-
માર્ગ, એવું સ્થાપવાનો ઉપક્રમ લાભદાયી નથી. જરા અલગ વાત કરતા સહુને
પ્રમોદભાવે જોવાનો આક્રમક જોરનો અહીં સાવ નહોતો, કારણ સાહિત્યકૃતિનું
સત્ય ઠોઠોને ઈબ્બરો નથી. અને ઠોઠ પછી કૃતિની રસકીય સંપત્તિને પામવા
અને માણવાના સચ્ચાઈપૂર્વક, પૂરી નિષ્ઠાથી પ્રયત્નો કરવામાં શુદ્ધ સાહિત્યિક
નિરુત્તર જ કામ લાગી શકે, ખીજું કશું જ નહિ.

૧૯૮૦થી ૮૯નાં વર્ષોમાં લખાયેલી દુઠી વાર્તામાં ત્રણ પ્રવાહો સ્પષ્ટ
જણાય છે. શુદ્ધ સાહિત્યિક પ્રયોગો તરીકે ઝોળખાવી શકાય તેવી અથવા
પ્રયોગશીલ એક ધરાવતી દુઠી વાર્તા, પ્રયોગશીલ નહિ, છતાં પરંપરાગત પછી
નહિ, પરંતુ જાનેનું મિશ્રણ લાજે તેવી દુઠી વાર્તા, અને આ બે પ્રવાહથી
અલગ, પોતાનો અવાજ શોધીને, પૂરી આત્મપ્રતીતિથી લખાયેલી વાર્તા. આ
ઉપરાંત સામાન્ય રસ કુચિ સંતોષવા અને માત્ર મનોરંજન અથવા લખાયેલી
વાર્તાઓને એક એથી પ્રવાહ પછી છે જ, જેની ચર્ચા અત્રે આવસ્થક નથી.

અહીં નોંધવું છે તેવા ત્રણેય જૂથમાં સાહિત્યિક ગુણવત્તા ધરાવતી કૃતિઓ
સાંપડે છે, એ હકીકતથી દુઠી વાર્તાના ચાહકોએ આનંદ અનુભવવો રહ્યો.

૧૯૮૧માં સુરેશ જોશીનો છેલ્લો વાર્તાસંગ્રહ 'એકલા નેમિષારવણે' પ્રગટ
થયો. તેમણે પોતાની આગવી દમે, અગ્રણી લાગે જ સ્પર્શવામાં આત્મા હોય
એવા વિષયોને પોતાની વાર્તામાં વણી લેવાનો પુરુષાર્થ કર્યો. આધુનિક નગર
સંસ્કૃતિની છીંસમાં અર્ધપૂર્ણ, સંવાદન્ય જીવન જીવવા માટેની સંવેદનશીલ
માનવીની ભણામણ, ઝેની નિર્ભાન્તિ અને અસ્તિત્વની વિશ્લેષણની પ્રતીતિમાંથી
તિષ્ઠન થતી એની આત્મતા વિશિષ્ટ, સંકુલ અને સદૃશ સમસ્યાઓને વાર્તાના
માધ્યમથી વ્યક્ત કરવાનો પડકાર સ્વીકારવામાં એમણે પહેલ કરી. તે છાંયે
ઘટનાઓથી ક્યહાતી જીજ્ઞાસા વાર્તાને ધોડી તાણ હવા મળે એ માટે તેઓ મથ્યા.

પુરાણકથાઓના સમૃદ્ધ સ્ત્રોતકોળ અને અકાળીક વનમાં મહોરતા દૈત્યવતી
એક અર્ધપૂર્ણ, રમણીય સંઘિત ગ્રંથાવી જોડેલા અસહાય માનવીની વેદના સુરેશ
જોશીની વાર્તામાં ઝાંઝાયા કરે છે. પછી અન્યતા, હતાશા, નગરજીવનની વન્યતા,
પોષણતા ઈત્યાદિ લાવે અહીં પુનરુક્તિ પામતાં આ અનુઅવધિનની મર્યાદા
છતી ધાય તે સ્વાભાવિક છે. સંગઠનો 'અતિત્રાગત', 'પુત્રરાજમન' અને 'એકલા
નેમિષારવણે' સર્જકની વાર્તાઓ તરીકેની સર્વ લાક્ષણિકતાઓ પ્રગટ કરે છે.
'અતિત્રાગત'ની આગવી, રહસ્યમય સંઘિત ભાવકની કથપોતાને જહડી રાખે છે.

પુરાણકથાની શૈલીમાં દાખેલી 'એકલા નૈમિષારણ્યે'માં કેવળ સુરેશ જોષીનાં જ હોઈ શકે એવાં કલ્પનો ને પ્રતીકોની ભરચક સૃષ્ટિ છે. પણ 'મે' મારણું ખોલ્યું' અને 'વ્યાધિ'માં વિસ્તરતી વિભાષિકા, 'પંખી'ની વિસ્મયજનક સૃષ્ટિ, 'મહા-નગર' તેમજ 'અને હું'—માં ઉપસતી નગરજીવનની યાંત્રિકતા—આ તમામને પ્રગટ કરતા ગદ્યનો 'ટોન' એક સરખો જ રહે છે. એટલું જ નહિ, સંપ્રદાની 'અને હું'— તથા 'મહાનગર' ખૂબ વાચાળ યતી ગઈ છે, સુરેશ જોષીનાં કકક ધોરણોનો કસોટીમાંથી પસાર ન થાય એવી. 'ગૃહપ્રવેશ'ના વાર્તાકારનો અવાજ આ સંપ્રદામાં તો કંઈક મંદપ્રાણ હોસે છે. તેમની વાર્તાઓનો પ્રભાવ દાયકાના અંતરે-એ ઠીક ઠીક વરતાય છે. સંભવ ■ કે અત્યંત ઉમળકાથી બિરદાવવામાં આવેલી. ૩૫-૨૪નાથી ખેંચાયેલા વાર્તાકાર શું કરવાથી સ્વીકૃતિ મળશે, અને શું કહીશું' તો આધુનિક ગણાઈશું', એવી જંબળમાં પડી ગયો. પરિણામે થોડાંક વર્ષો વાર્તાક્ષેત્રે પ્રયોજાની ભરમાર રહી, અને આ પ્રવાહમાં ભળી ન શકનારા ઝાંખા પડી ગયા.

૧૯૮૨માં કિશોર બદલના 'હ્રસ્વેશ'થી સાહિત્ય જગતમાં થોડો ઉપાત મચી ગયો. વાર્તાઓ સાથે જો પોતાનો કળામીમાંસા લઈને આવ્યા. પોતાની નવલિકા સાથે જોડાયેલી દુર્બોધતાની ફરિયાદ અંગે એમણે કહ્યું કે કૃતિના રહસ્યનો વ્યંજનાભોધ ભાવક પક્ષે સક્રિયતા વિના સંભવે જ નહિ. '...તેને અંભાવ સહજ રીતે જ ભાવકને કલાભોધથી વ્યંજિત રાખે. મારી વાર્તાકલા સામે કહેવાંતી- દુર્બોધતાની ફરિયાદ એવા અભાવને 'કારણે જ.' ('નવી ટૂંકી વાર્તાની કલામીમાંસા'—પૃ. ૭૬)

'હ્રસ્વેશ'ની વાર્તાઓ સુસજ્જ અને ભગ્નત ભાવકની પણ આઠરી કસોટી કરે તેવી છે. એકાધિક અર્થઘટનની શક્યતાઓ ધરાવતી આ વાર્તાઓમાં આસ્વાદમાં ભાવકની સુસજ્જતા ગમે તેટલી હોય તોયે— પ્રામાણિકપણે જો, એ કબૂલ કરી શકે તો—ઓછી પડવાનો સંભવ છે જ. પરાવાસ્તવ—સર્વરિયલ—અંશોવાળી કિશોર બદલની વિશિષ્ટ કથનશૈલી એક સંકુલ ભાવવિષ્મ સળે છે. 'કારીડોર' કે 'મલિકા, આ પ્રકાશ—' અને 'લીલા પથ્થરો વચ્ચે ચમત્કારિક પુરુષ' જેવી વાર્તાઓ સુધી પહોંચવામાં ભાવકને સારી એવી મધામણ, વિમાસણમાંથી પસાર થવું પડે છે. તો સાથે 'એક ટ્રેનલું ભમણું' કે 'દેવદૂત-લય' જેવી કૃતિઓ, જેમાં સંકેત—સૂત્રા જરાતરા હાથમાં આવ્યાં હોય તેમ જાગે, એના આસ્વાદમાં રાહતભર્યા સંતોષનો અનુભવ થઈ શકે. આ વાર્તાઓની સૃષ્ટિ આભાસી છે, એમાં કોઈ રેખાઓ સ્પષ્ટ નથી, અને આવું airy nothing

‘લાલબતી’ કે ‘સારાં કાન્તાબહેન’ જેવી સામાન્યતામાં સરી પડતી વાર્તાઓની ઉપસ્થિતિ ખટકે છે.

૧૫ી અડાલત અને ઈલા આરબ મહેતા આ કાયદામાં અનુક્રમે બે વારા સંપ્રદેશ આપે છે : ‘એ’ધાણી’ (૧૯૮૯) અને ‘વિથેના વૃક્ષ’ (૧૯૮૯). બંને સંપ્રદેશો વાર્તાઓમાં ઘટનાઓનું પ્રમાણુ વિશેષ છે, અને ફલકનો વિસ્તાર પ્ધાન બે’એ તેવો છે. જ’ને જહેન્યાંજી હળવો, રમૂજનો પુટ દીધેલી કેટલીક કૃતિઓ સર્જી છે, તે એમનું નાલપાત્ર પ્રદાન લેખાલ. ‘એ’ધાણી’માં ‘રીતુ નામની એક છોકરી’ અને ‘એક પ્રણયકથાનો અંત એટલે કે આરંભ’ છતાં જ પ્રકારની તાલગીશરી વાર્તાઓ છે. બાકી ‘હરિ અને બાપો એકાદી એ’ધાણી’ કે ‘ફોનો સૂત્ર ધનુ’ નામ યુ’ કે ‘બદીકેદર’ જેવી વાર્તાઓ એના નાટ્યપ્રકર વળાંકો અને ‘લાલબતી’ના અતિરેકથી થોડી નબળી ઠરે છે. એ જ પ્રમાણે ‘વિથેના વૃક્ષ’માં ‘પ્રેમનગર’ અને ‘સારતવિજય’ જેવી હળવીશ્લ વાર્તાઓ કંઈક રસપ્રદ રહે છે, અન્ય વાર્તાઓ યુષ્કરતાને કારણે સિધિલ બની નબ છે, અને સળળ-વિષયવસ્તુ હોવા છતાં અસરકારક બની શકતી નથી.

‘અતિથિશુભ’ (૧૯૮૮) અંગે લેખક રઘુવીર ઔધરી કહે છે કે ‘સંપ્રદેશો ધર્મીધર્મી વાર્તાઓ. પ્રત્યક્ષ અનુભવ, નિરીક્ષણ કે સંપર્કોમાંથી સાંપડેલી છે.’ (પ. ૧૧) એમાં તો કોઈ વધિ ન કોઈ સરે, પણ અહીં મોટા ભાગની વાર્તાઓમાં આ પ્રત્યક્ષ અનુભવના ગદ્ય કલાકાવલ્યમાં એવજવા વિનંતા જ રહી ગયા છે. ઉદાહરણ તરીકે ‘તારે પ્રેમમાં પડવું’ છે?, ‘અધિકારી’, ‘ધન્યા તર્ક-મરજસા’, ‘ઉછેર’, ‘સાથે હોવાનું સુખ’ જેવી કૃતિઓ જોઈ શકાય. આમાં અપવાદરૂપ અણુવી હોય તો ‘અરુણાતી મંગી’ કે ‘વેશ્યાની ત્રાપો’ અણાય.

વાસ્તવિકતાનો ઠાચી સામગ્રીનું કલાકૃતિમાં રૂપાંતર એક પડકાર છે, એ હોલવાનું વલણ સિદ્ધલક્ષ્યમાં એણું જણાય તો એવાં કારણોની લોડી તપાસ કરવી જોઈએ. ‘સમુખ’માં (૧૯૮૫) વ્યક્તિ પર તૂટી પડતી આક્રમણની પરિસ્થિતિના બોળનું થીમ કેન્દ્રસ્થાને છે. અહીં જરા નાના ફલક પર ધીરે-ફ મહેતા વ્યક્તિને ઊન્નવિન્ન કરી નાખતી અન્ય વ્યક્તિઓની અપેક્ષાનાં વિવિધ ચિત્રો આલેખે છે. ‘સમુખ’ અને ‘અકારણ’ - બંને વાર્તાઓમાં જાતને એવજાળી દર્શી રહેવા મથતી ઓજોના સંધર્ષને વાચા મળી છે. આ ઉપરાંત ‘શળ’, ‘આંચો’, ‘ઘટના’, ‘નીરજ’ સંપ્રદેશો નોંધપાત્ર કૃતિઓ છે. લાલબતી આ વાર્તાઓનું પ્ધાનાઈ લક્ષણ છે, પણ ગર્ભાદિત ફલક અને વૈવિધ્યના અભાવે થોડી વિષતા એમાં પ્રવેશી નબ છે.

‘ટકરીઓ પર વસંત ખેડી છે’ના વાર્તાકાર વિભૂત શાહ ‘ફલાવરવાઝ’માં (૧૯૮૮) કેટલીક મર્યાદાઓ અતિક્રમી નથી શક્યા, અને સંગ્રહની ‘તું-દેવળ સ્ત્રી’, ‘બ્લેક સ્ત્રી’, ‘થે’કથુ નિનાદ’ અને ‘કદાચ’ જેવી વાર્તાઓ ક્યાં તો ઘટનાઓથી દબાય છે, ક્યાં તો બોલકા બની બેઠી છે. પણ આ સાથે ‘કેટલાંક મિત્રોની સ્વરચના’ એની કાવ્યમય ઋણ અભિવ્યક્તિને લીધે, અને ‘અરવિંદ દેસાઈ વિરુદ્ધ અવિનાશ દેસાઈ’ કે ‘એક અમીનસાહેબ’ અને ‘શ-યમાં વસતાં શાહમુજો’ એની વિશિષ્ટ માવજતને કારણે ધ્યાન ખેંચે છે.

હુબ્બ કરી મૂકે એવી સાચી ઘટનાઓની કાચી સામગ્રીને કલાઘાટ આપવામાં જે થોડા ભ્રષ્ટકો સંદેશ થયા છે, એમાં રજનીકુમાર પંડ્યાનું નામ મૂકી શકાય. ‘ચંદ્રદાહ’ (૧૯૮૯) એની મોટા ભાગની વાર્તાઓના વિષય-વ્યાપ અને રજૂઆતની ક્ષાણિક દબને કારણે ટૂંકી વાર્તાના ચાહકોને ગમે એવો સંગ્રહ બન્યો છે. એમાં ‘ચંદ્રદાહ’ તો એક નોવેલની કૃતિ છે જ. પ્રિયતમા-પત્નીના અવસાન પછીની પ્રથમ શરદ પૂનમે નાયકે અનુભવેલી પારાવાર વેદના અને અસહાયતાની ભીંસ અહીં ભાવકને પણ અસ્વસ્થ કરી મૂકે તે રીતે વ્યક્ત થઈ છે. આ ઉપરાંત ‘નક્કી?’, ‘સરદ’, ‘જુમાર’, ‘અંધારુ’, ‘વાહિયાત’, ‘સમાંતર’ જેવી વાર્તાઓ ઉલ્લેખનીય છે.

દિલીપ રાણપુરાનો સંગ્રહ ‘રાતોરાત’ (૧૯૮૮) ગ્રામજીવનની કથાઓને કેન્દ્રમાં રાખે છે. અભણ, અણધારે માણસની વણખીંછી, અવ્યક્ત લાગણીઓ આ સંગ્રહની ‘તરસ’, ‘હગન કાળાનો ચંદુ’, ‘વગર વાંકે’ જેવી વાર્તાઓમાં ઝિલાઈ છે. આમ તો અહીં સંપાદિત સંગ્રહોનો ઉલ્લેખ કરવાનું ધાતુ નથી. તેમાં અપવાદરૂપ ‘સુજરાતી-લલિત વાર્તા’ (સં. મોહન પરમાર અને હરીશ મંમલમ ૧૯૮૭) સંચય રાખ્યો છે, તે એટલા કારણસર કે અનુભૂતિની તીવ્રતા અને કલારુચિપની અપેક્ષાઓ એકમેકમાં કેટલે અંશે ભળી શકે તે અવલોકવાનો અહીં અવકાશ છે. નમરજીવનની આસપાસ ફરતી અને ક્યારેક Jigsaw puzzle જેવી લાગતી વાર્તાઓની એકવિધતાથી થકેલા ભાવકને બહુ તો તકિ, પણ થોડી રાહત અહીં મળે તેવી શક્યતાઓ છે. ગ્રામીણ બોલી, ગ્રામ સમાજનો આગવો પરિવેશ વાર્તાઓને અહીં જીવાંતર જીવનનો જ એક ભાગ બતાવી દે છે. એમાં કઠોર વાસ્તવિકતાનું ચંચાલ અલેખન આત્મતિક લાગે એવું કેટલીક વાર્તાઓમાં બન્યું છે, અને વાસ્તવિકતા બે કલામાં આ જ રીતે રજૂ થવાની હોય તો એનાં લક્ષણોનાં ક્યાં એનો સ્પષ્ટ નિર્દેશ અહીંથી જ મળી રહે તેમ છે. આમ છતાં સંગ્રહની ‘બદલો’, (દલપત ચૌહાણ) ‘સોનલો’ (હરિ પાર)

‘દાવણ’ (હરીશ મંત્રલય) ‘વિદ્યોપન’ (ભી. નં. વજ્રકર) ‘નકલ’ (મોહન પરમાર) ‘ફરજ’ (શિરીષ પરમાર) ‘ધ્વાન જે’ જે તેવી બની છે. જોસેફ મેકવાનના સંગ્રહ ‘સાધનાની આરાધના’માં (૧૯૮૬) વાતો તો જીવાતા જીવનની જ છે, પણ આ વાર્તાઓમાં કલાતત્ત્વને ઝાઝો અવકાશ જ મળ્યો નથી. ભાષા ધીંમી અને વાર્તાપ્રવાહ વેગીયો ખરો, પણ એ ખાસ મેદાવરૂપ લઈ શકતાં નથી સીધા બોધ, તો ઠપકાં ભારખમ ધટનાઓ અથવા ઠપકાં જ નેની સાથે વધારામાં સ્થૂળ રજૂઆતથી મોટાભાગની વાર્તાઓમાં કચાલ લાગે છે. ‘સાધનાની આરાધના’, ‘ધંદી’ કે ‘એથી સરત’ આ સંદર્ભે ઉદાહરણરૂપે લઈ શકાય.

તરુલતા મહેતાના વાર્તાસંગ્રહ ‘વિયોગે’માં (૧૯૮૭) હાંપતજીવનની વિષમતા અને વેદનાને કેન્દ્રમાં રાખી લખાયેલી એ વાર્તાઓ ‘ખંડિત’ અને ‘વિયોગે’ વિશેષ ઉદ્દેશ્યનીય છે, તો તરુલતા દેવેના વાર્તાસંગ્રહ ‘કાઈને ટાઈ રીતે’માં (૧૯૮૭) ‘સ્વીઝર’, ‘અટકી જતી ઉમર’ અને ‘પડખા’ જેવી સુરેખ અભિવ્યક્તિ ધરાવતી નોંધપાત્ર વાર્તાઓ છે.

આ જ પ્રવાહમાં વસુવહેનના ‘ધડીક બાવાઈ ધડીક આવણ’ (૧૯૮૦) ચોગેશ પરેલના ‘પતલાંનો છિપિ’ (૧૯૮૮) શિવકુમાર જોષીના ‘કેટલ’ (૧૯૮૭) બકુલ દેવેના ‘પુનઃસંધાન’ (૧૯૮૮) ચંદુલાલ સેહરાજાના ‘અમે તમારી ડાળે મહોવા’ (૧૯૮૮), અધિન દેસાઈના ‘વિમૂઠાં પડીને’ (૧૯૮૭)નો સમાવેશ લઈ શકે.

ત્રીજા પ્રવાહમાં મોટા ભાગના વાર્તાસંગ્રહો સ્વચ્છતા પ્રથમ મંત્રકની ઝાળખ સાથે આવે છે. આ સંગ્રહો પ્રગટ થયા ત્યારે, આ વાર્તાકારોનાં નામ બહુ બહુતાં પણ નહિ. એમાં અપવાદરૂપ મણુભ સરોજ પાઠક.

આ પ્રવાહમાં બહુતાં વાર્તાકાર સરોજ પાઠકનો વાર્તાસંગ્રહ ‘કુકમતા ઝાંઝા’ને (૧૯૮૭) મૂકવાનું ચોક્કસ એથી લાગુ છે કે સરોજવહેનની વાર્તાઓ અનેક રીતે વિશિષ્ટ છે. સ્થૂળ ઘટનાઓ લગભગ નહિ, ચૈતસિક સંકુચતા એ જ લક્ષ્ય, અને વિવિધ રીતે એ લક્ષ્યભણી વાર્તાની પ્રતિ-આ એમના કથા વિધનો પરિચય છે. પણ એથી થે વધુ ધ્વાન જે’એ છે એમનાં પાત્રો. સતર્વ તીવ્ર લાગણીમાં તરફકર્તા, તાણમાં ચસતાં આ પાત્રો સામાન્ય ન લાગે, અને જતાં એમને ચિત્રિત કરવાની સૈષ્ણિકાતી ફાવટ એવી છે કે બધાં ખૂબ નજીક અનુભવાય. ચંદુલ મનોહરાના આવા સ્થૂળ આવેશનની કૃતિઓનો આસ્વાદ સેધા હોય તો સંગ્રહની ‘હજી તો...હજી તો’, ‘પાનપરની કુપળ’, ‘કુકમનો અને ‘એલો દિવસ’ જોઈ શકાય.

સરોજબહેનની શૈલીની મર્યાદાં પણ એમનાં વધુ પડતાં ભોલકાં પાત્રો અને અભિનયક્રિયાની નાટકીય ઢબજગ બની રહે છે. કેઈ એક કાળે જે લાક્ષણિકતા એમને કલાકીય-કસબ હતો, તે અતિરેકને કારણે અંધીં કંઠે છે. આ મર્યાદા ‘ભગવાનનું લેખન’, ‘અકસ્માતનું લાગ્ય’, ‘અંચાઈ’ જેવી વાર્તાઓમાં બેઈ રાકાય.

અંજલિ ખાંડવાળાને વાર્તાસંગ્રહ ‘આંખની ઈમારતો’ (૧૯૮૮) તાજગીથી તરંગતર છે, અને એની ‘મનદુલાઈ માવજ’, ‘શાપમુક્તિ’ કે ‘શક્તિપાત’ જેવી કલાત્મક કૃતિઓ લેખિકાની વાર્તા સ્વરૂપ અંગેની જાંડી સમજ અને સાહિત્ય-કૃતિનું સૌંદર્ય પારખવા-ઉદ્ઘાટિત કરવાની દૃષ્ટિ-સૂઝને પરિચય આપે છે. આમ તો તેમની લાષામાં એક સહજ લાવવય છે, જે નવીન, તાબાં કલ્પનો, પ્રતીકો, શબ્દ ઝૂમખાંઓમાં વિલસ્યા કરે છે. આ બધું વાર્તાપ્રવાહમાં યોગ્યતા યાય ત્યાં સુધી તો ઉત્તમ, પણ કસે ને પસે પ્રતીકાકલ્પનો અટવાતાં રહે તો કથાપ્રવાહ ક્યાંક અવરોધાવાનો સંભવ જિભો યાય. ક્યારેક આચારસ છતો થઈ જાય, અને જાણે કેઈ પણ વાત લાષાકર્મની આવી ખૂબી વગર મૂકી જ ન રાકાય, સાદા શબ્દોનું પોતાનું કાંઈ મૂલ્ય જ નથી, એવી દશા ઉત્પન્ન થવાનું જોખમ રહે છે. વળી કેટલીક વાર્તાઓમાં આકસ્મિક ઇચ્છાપૂર્તિનાં સંયોગો કૃત્રિમ લાગે છે, જેમકે ‘કાળું ઘુસાગ’માં ફોટોગ્રાફરનું અણધાર્યું આગમન, અથવા ‘આંદલાના વ્યાપ’નો અંત. લાષાના કેટલાક પ્રયોગો ખટકે તેવા છે, એનાં ઉદાહરણો આપી રાકાય. પણ આ બધી મર્યાદાઓ કરતાં લેખિકાની શક્તિઓ જ અંધીં વિશેષ પ્રગટી છે અને પરંપરાગત નહિ, છતાં રસપ્રદ, પ્રયોગશીલતાના અભિનિવેશ વિનાની, છતાં નવીન, એવી આગવી શૈલીની વાર્તાઓ માધ્યાનો આહલાદક અનુભવ પ્રસ્તુત સંગ્રહ કરાવી જાય છે.

ભારતી દલાલનો ‘એક નામે સુબતા’ (૧૯૮૫) વાર્તાસંગ્રહ મોટે ભાગે નાવિકાપ્રધાન કથાઓથી રોકાયેલો હોઈ અલગ તરી આવે છે. અંધીં પ્રેમનાં સંવેદનોની રોમેન્ટિક છાંટવાળી વાર્તાઓ વિવિધ રીતે રજૂ થઈ છે. પાત્રો વિદગ્ધ હોવાને કારણે સાહિત્યિક લાષાનો જ ઉપયોગ કરે, કે મહત્તવ વિધેયોની અર્થાં મર્્યાં કરે, તેથી અંતર્મુખ હોવાની છાપ જિલી યાય, પણ તે મહદ અંશે સપાટી પર જ રહી જાય છે. અંધીં પણ નંજર જીવનની એકલતા, વાંચિકતા, અર્થહીનતા—બધું છે જ. વિધાને ઘૂંટતી એકાદી સ્ત્રીઓની પીડા અંધીં એ રીતે વ્યક્ત થઈ છે કે બધી જ વાર્તાઓ સાથે વાંચવાથી એનો એકસૂત્રતા પરંખાય છે. આ વિધાના ભારે ગોરંભાયેલું વાતાવરણ સંગ્રહની વાર્તાઓનું ખાસ લક્ષણ બને છે.

‘સ્વપ્નવટો’માં (૧૯૮૭) રવીન્દ્ર પારખનો આદેશ-કહો કે-સ્વપ્ન વિરૂદ્ધ ખ્યાલ પ્રસ્તાવનામાં જ સ્પષ્ટ થાય છે, ‘કેવળ કૃતિની ભીતરી મારને વશ વતી’ને પરંપરા કે આધુનિકતાનો કોઈ છોછ વિના, કૃતિ પોતીકું ધોરણ-સ્વપ્ન કે વસ્તુ સંકલ્પે-કેવી રીતે રચી લે ■ તેના વિરુદ્ધે જ હું વાર્તાસર્જનમાં પ્રવૃત્ત થયો છું.” સંઘર્ષની ‘જન્મ’ અને ‘અસ્તવ્યસ’-વિધિ-વૈષમ્યની કડુશ્વ કથાઓ, એમના આ કથનના અનુમધાનમાં અવલોકવા જેવી છે. ‘જન્મ’ની વાત સર્પિએ તો અહીં ‘ભવાયા મંડળીમાં કામ કરતા સ્ત્રેણુ શંકર અને એને આહવા-પિહારતા કાનજીની સૂક્ષ્મ, મંડુલ લાગણીઓના તાણાવાણા છે, ત્રોનું પાત્ર ભજવતાં ભજવતાં, નાવિકાના સર્વ ભાવો સાથે સંપૂર્ણ તાદાત્મ્ય રાખતો શંકર પેટમાં વિકતી રહેલી કેન્સરની ગાંઠને ય તર્જન્ય શિશુ સમજી અપાર મમતાથી સ્પર્શતો રહે છે. એના આ વળગણુથી અઠંગતા, એના પર કેદિ ભરાતો કાનજી બહુ ભણવા છતાં એને કશું જ કહી શકતો નથી. અહીં કશું વિવચની આવજત, વાર્તાનો આરંભ અને અંત, પાત્રોનું મનોભાવ અને એમની પલટાગી લાગણીઓ એક સૂક્ષ્મ વાર્તાકારના પરિચાયક છે. આ ઉપરાંત ‘મેઝેઈક’ અને ‘સ્વપ્નવટો’ પણ માણવા જેવી વાર્તાઓ છે. એ કે ‘અસ્તવ્યસ’ અને ‘શાય’માં સુઅધિતતાનો અભાવ જણાય છે.

આ કાવ્યકામાં વીનેશ અંતાણી પાસેથી બે વાર્તાસંગ્રહો મળે છે-‘હોહારવ’ (૧૯૮૩) અને ‘રજુઅણુવું’ (૧૯૮૬). ‘હોહારવ’ની વાર્તાઓ એમની વિશળતા, તરફકાટ અને એકલતાની આસપાસ વલ્લાવેલી છે. ‘તુ’, ‘ખાલી લેટોમ’, ‘શાસનળામાં ટ્રેન’, ‘ભારી પેર બે’ચાયેલા પકકા’ આવા પ્રકારની કથાઓ છે, અને બીનાં સંવેદનોની કોમળ અભિવ્યક્તિ એની લક્ષણિકતા છે. વીનેશ અંતાણીની કેટલીક વાર્તાઓમાં અપરિચિત વાતાવરણનું એક રોમેન્ટિક બે’ચાયુ અનુભવાય છે. ‘કેરિ સાર’ચ’, ‘લાંઠણી’ જેવી વાર્તાઓ એના પરિવેશને કારણે નોંધપાત્ર બને છે. પ્રયોગો એમને ઓછા અનુકૂળ નથી, એના ખ્યાલ અહીંથી જ ખાલી ભય છે. ‘રજુઅણુવું’માં એમની શક્તિઓ ઘુંટારીને આવી છે, પણ મર્યાદાઓ સાથે ટાળી નથી શકાઈ. ‘મે ઓઝો અને કાનજી’, ‘અસ્તવ્યસ’ વિતાની આંખે ઝરેલો’ કે ‘કુંઠણી’ જેવી ઉત્તમ કૃતિઓ સાથે ‘ભોળિયો ભરલો’ થાને લાલ રંગનો તડકો’ અને ‘ચાર’ ચોક્કસ પક્ષ નેના માર્ગનસ’ જેવી નમળી કૃતિઓ હાજર છે. પણ વાતાવરણના આધિપત્યમાં અને સંવેદનોને સ્પર્શવામાં એમનો સચકા કલમ પરખાય છે. આ સાથે એમની સુદેખ, સંયત અભિવ્યક્તિ અને સંઘર્ષની મેટાલાગી વાર્તાઓનું લક્ષણ છે.

‘ગોર જંગલો’માં (૧૯૮૮) હરિદ્રશ્વ પાકકની કેટલી વાર્તાઓ એની

આર્થિક નિરૂપણ રીતિને કારણે ખાસ ધ્યાન-ખેંચે છે. ઉદાહરણ તરીકે 'સમજો'. નેસગિંકતાને-અસહિયતને ભરખી ખાતી યાંત્રિકતા અને આધુનિકતાના પ્રતીક સમજાની આ વાર્તામાં ઉપસ્થિતિ વાર્તાની વિગતોને નવું જ પરિમાણ આપે છે. આ ઉપરાંત ઉપેક્ષિત માણસની વ્યથા-ઠથા 'બહિયો' ને 'ત્રીજો પુરુષ એકવચન', માનવમનની ધ્રુવધ્રતી, આદિસ લાગણીઓની ગળકટ અભિવ્યક્તિ 'પ્રતિધોષ' અને પરિચિત વિશ્વના વિચ્છેદના આધારને વ્યક્ત કરતી 'બાવળિયો' સંબંધની આસ્વાદ્ય કૃતિઓ ગણી શકાય. બિનજરૂરી પ્રસ્તાર ટાળીને સીધી સોંસરી ગતિ ધરાવતી આ વાર્તાઓનો કળાઘાટ સૌંદર્યપૂર્ણ છે. આવા સંબંધમાં 'નયના કેમ રહી?' કે 'શ્રીફળ' જેવી કૃતિઓ વિષયનું નાવીન્ય હોવા છતાં, ઓખી પડે છે.

બહાદુરભાઈ વાંકની વાર્તા 'પીછો' એમના જ જ શીર્ષક ધરાવતા વાર્તા-સંબંધની (૧૯૮૮) ઉલ્લેખનીય કૃતિ છે. પાત્રોની મનોદશાનાં વિવિધ સ્તરોને સ્પર્શવામાં આ ઉપરાંત 'બચ્ચુ' 'મળવું' 'મરવું' 'ધુમાડો' જેવી વાર્તાઓ ઠીક ઠીક સફળ રહી છે. વાર્તા વિષેનો લેખકનો દ્વિધામુક્ત અભિગમ એમના સર્જન માટે ઉપકારક જ નીવડ્યો છે. સંબંધની મોટાભાગની રચનાઓ આયાસ મુક્ત, સહજભાવે રચાયેલી જણાય છે. આને લીધે જોકે, ક્યાંક યાળી-ટાળી શકાય એવી મર્યાદાઓ પણ રહી ગઈ છે, તોયે અહીં એક હકીકત પરત્વે ધ્યાન દોરાય કે સંકુલ મનોવૈજ્ઞાનિક તથ્યને પ્વનિત કરવા સરેવ, કોઈ ને કોઈ રચના પ્રપંચનો આશ્રમ લેવો વાર્તાકાર માટે અનિવાર્ય નથી.

ઉત્પલ ભાયાણીના વાર્તાસંગ્રહ 'હલો'ની (૧૯૮૩) ઉત્તમ કૃતિ તો 'મિજબાનો' જ હોઈ શકે. ભડભડતા જઠરાગિની કઠોર વાસ્તવિકતા કરા પણ આકેશ કે અભિનિવેશ વિના આમ પણ દર્શાવી શકાય. આ સાદાંત ચુસ્ત વાર્તાનો સંયમ, એતો દબાયેલો કચડાયેલો વિષાદમુક્ત સૂર જ એને સઘન બનાવી દે છે. જૂખના દુઃખે નજીક ખેંચાતાં ત્રણ રાંકડાં પાત્રો, મિન્નાપપા, શેટલીના ટુકડા જેની પાસે છે તે 'જીવ' અને કાળિયો કૂતરો-આછી રેખાઓમાંયે ઓળખાય તેવાં છે. એવી જ એક સરસ વાર્તા 'અલિસાર' છે-જેમાં મતપસંદ ચુલ્લીને મળવા-જોવાની એક સામાન્ય, સ્વાભાવિક, નાનકડી એકણા સંતોષવા નાવકે કરવા પડતા સંઘર્ષનું ચિત્ર છે. હતાશાના વિવિધ તંબજાઓ અહીં કંઈક હળવાશથી આલેખાયા છે. જોકે 'શરીફ' જેવી વાર્તાનો વિડંબનાનો સૂર અને 'મોક્ષ'ની જુલુપ્સાગ્રેસક વાસનાપૂર્તિ, નિપેદાયી મુક્ત ભાવકેને પણ માણવામાં મોડી મુશ્કેલી નડે એ સંભવ ખરો.

મોહન પરમારના વાર્તાસંગ્રહ 'કાલાહલ'માં (૧૯૮૦) ચિત્તના અંગમ્ય

આપારની પ્રસ્તુતિ અત્યંત લાભવંશી થઈ છે. વર્ણનો યાળીને, મોટેભાગે માત્ર સંવાદોથી જ થયા રજૂ કરવાનો અહીં પ્રયત્ન થયો છે. સંગ્રહની 'ફરી મોક-વાર', 'મોસાહલ' અને 'તમાર' પ્યાનાહ' કૃતિઓ છે.

આ લાવકાની દૂંઢીવાર્તામાં વિવિધવસ્તુ સંલેખે નવરજીવનનો પ્રભાવ રહ્યો છે. યાંત્રિક સંસ્કૃતિને પરિણામે ઉદ્ભવતી સમસ્યાઓ, આધુનિક માનવોની હતાશા, એકલતા, વિચિત્રતાના ભાવો વિશેષ અને વારંવાર ધ્રુવિતતા રહ્યા છે. પ્રેમ, જાતીય આલેખ, માનસિક વિકૃતિઓ, છાંયો, ક્રોધ, કડુશ્વા, સ્વાયંત્ર્ય પ્રતિગ્રાહિત થઈ છે. છતાં મર્યાદિત અનુભવને કારણે અથવા જીવાતા જીવનના આજી સ્પર્શને કારણે મોટે ભાગે તે સજ્જત ચિંતની લીલામાં જ ફસાઈ પડેલો જણાય છે. એના અનુભવની ખડોર રહી ગયેલું વિધ પશુ ધણું મોટું છે. વળી કથારેક તળપદો લાવનાર વિનિયોગ કરતી વેળા એને એવું લાગ્યું હોય કે આ શોષાડીય સુસન્નતા એ જ તળપદ જનજીવનનો ભીતરી અનુભવ છે, તે એમાં ખોટા કરવાનો સંભવ છે જ.

ખરેખર તે અનુભવ કે ઘટનાને અને ચેતસિક સંકુલ ભૂમિકાઓને કોઈ વેર કોઈ ન થયે. ધુડીલાર માણસો માટે લખેલું લલિત્ય છેવટે તે સન્ન અને સમાજને અળગા પાડી દે છે; અને વેચણ જ રાખે છે.

રમનારીતિ અને ભાષાકર્મમાં આ લેખ વર્ગે અનેક પ્રયોગો ભેધા છે. કથનરીતિની જે અવનવીન સુક્તિપ્રયુક્તિઓ આ લાવકામાં આંપડી છે; એમાંનું જે કૃતક છે, તે રહ્યાતલ કરીએ, તે જે લેવિષ્ણની નોંધ લેલો પડે એમાં કિશોર જાહેવની હરથઓણીઓ, રાધેસ્થાન શર્માની પથકથાના પ્રયોગો, ચોતેશ અંતાણીની વાર્તાઓનું વ્યવસ્થા, અંજલિ ખાંડવાળાની સ્ફુર્તિશી રાચક રેલી જુદી જુદી અપેક્ષાઓ ધરાવતા દૂંઢી વાર્તાના આક્રમને લાવવિલોર કરી રાકે. આ તે ઘોડાં હાથવર્ગા ઉદાહરણો માત્ર છે, વાહી લંબાવી સકાય એવું છે જ. પણ ભાષાકર્મને મર્વસ્વ લેખીને આલવાનું એજમ પારખી લેવા એવું છે. સતત હલપનો કે પ્રતિક્રિયા પા સંજોગો કૃતિને લદાયેલી રાખવામાં એકવ જ પ્રયત્ન થાય એવું માની ન લેવાય, ન લેવાવું જોઈએ. આ સંલેખે ૮૬-૮૦ના વિનો વાર્તા વિશેષાંક-પરિષ્કૃતિ ગુજરાતી વાર્તાના ઉલ્લેખ પ્રસ્તુત નહિ લેખાય. લાવકાના જે અંતિમો વચ્ચેથી હવે નવે વાર્તાકાર પોતાનો માત્ર લેખવા જોઈએ સ્વસ્થ જણાય છે. પોતાના પરિવેશ, ખાતો અને ભાષા અંગે સચિંત આ વાર્તાકારને ઉછીનું કશું ન ખખટું હોય તે એ ઉત્તમ સ્થિતિ જણવી. દૂંઢી વાર્તા અંગે આ જ અંકના 'પ્રાથમ'માં

અનિત ઠાકોરે કેટલીક ચોખ્ખી વાતો કરી છે. ઠલાત્મકતા એટલે અસ્પષ્ટતા કે દુર્બોધતા એવું સમીકરણ ફગોળા, કળા અંગે કશી બાંધછોડ કર્યા વગર, કે કળા દૃષ્ટિએ નીચે ઊતર્યા વગર, મોટા સદૃશ્ય વર્ગને સ્પર્શવા આ નવી વાર્તા મથે છે. નગરજીવનની કેટકેટલી સંકુલતાઓ હજી વણસપશી રહી ગઈ છે, એ બધી ગુજરાતી વાર્તામાં ધબકતી કરવાના પુરુષાર્થનાં સુક્ષ્મની પ્રતીક્ષા થઈ શકે એવું હવામાન બંધાયું છે. મણિલાલ પટેલ, અનિત ઠાકોર, ફિરીટ દૂધાલ, હર્ષદ ત્રિવેદી વગેરે સર્જકો આ ક્ષેત્રે પ્રવૃત્ત છે જ.

અતે કહેવાનું તો એટલું જ રહે કે કૃતિનું દૈવત તો સ્વયં બોલે. એની આસપાસ કશી વિભાવનાનું બળું હોય કે ન હોય, એ કેવા પ્રધારની છે એની સમજૂતી કોઈ આપે કે ન આપે, એને માથે ભિંચકીને ચાલનારા સમર્થકો હોય કે ન હોય, એક સશક્ત, સત્વશીલ, સર્જકતાએ રસાયેલી ટૂંકી વાર્તા, આમાંના કશાચની મદદ કે ટેકા વગર જ પોતાનો પ્રભાવ પાથરતી અડીખમ ઊભી રહી છે, અને રહેશે.

(જૂન, ૧૯૯૧)

નવલકથા

સનત ભટ્ટ

કોઈ પણ સાહિત્ય સ્વરૂપના ઐતિહાસિક પ્રશ્નો તપાસવા માટે સમયના થોડા દીર્ઘ તપાસાઓ અનિવાર્ય થઈ પડે છે. સિન્ન સિન્ન પ્રયોજનને અનુસાર આ સમયગાળાને ઓછોવતો કરવામાં આવે છે. પદ્ધતિસર અભ્યાસ કરવા માટે અભ્યાસક્ષેત્રની સીમાઓને સુપેરે આઠી ક્ષેત્રી બદરી છે પરંતુ ક્યારે આપણે દાખલા લેવો એકમ પસંદ કરીએ છીએ ત્યારે એમાં ઘણાં ભેખમો રહેલાં હોય છે. દાખલાવશી વિભાગીકરણ ઘણી વખત કેવળ યાત્રિક અને યાદગિચ્છ જતી રહેવાની સંભાવનાઓ વિશેષ હોય છે. આમ છતાં સચસામયિક સાહિત્યનો અભ્યાસ કરવા માટે દાખલો સરળ અને હાયવજો એકમ છે. સમઘડીન સાહિત્યને મૂલવવામાં ઘણાં ભેખમો હોવા છતાં ભવિષ્યના ઇતિહાસ માટેની કાચીપાકી સામગ્રી પણ આ જ રીતે તૈયાર થતી રહે છે.

નવલકથાનું સ્વરૂપ લેખકો અને વાચકોમાં અત્યંત લોકપ્રિય છે, આ લોકપ્રિયતા પણ તેના તટસ્થ મૂલ્યાંકનની આડે કચ્છરેક આવતી હોય છે તવલ-કથાની વિપુલતા, દરેક કૃતિનું 'પોતાનું' દળ પણ આવા અભ્યાસ માટે પ્રશ્નો ઊભા કરે છે. અંદાજ મૂકીએ તો પણ આ દાખલામાં હબર ઉપરાત તવલકથાઓ લખાઈ હોવી ભોઈએ. મમે તેવો નિષ્ણાવાન વિદ્વાન આ બધી તવલકથાઓનું

વાચનમનન કરીને આવો અભ્યાસ કરી જ ન શકે, એટલે મહત્વના વળાંકો; કેટલીક વિશિષ્ટ કૃતિઓ અને બીજાઓએ કરેલા અભ્યાસને આધારે આમળ વધુનું દિતાવડ હોય છે. નવમા દાયકાની નવલકથાઓને આલેખ જર્મન ગાડીતે (અ. સા. પરિપત્તિ દ્વારા પ્રકાશિત 'અ. સા.નો નવમો દાયકો' ગ્રંથમાં) અને નરેશ વેદે (અધીત-૧૪માં) આપ્યો છે. આ બંનેના આલેખનાત્મક આલેખને પૂરક બની રહે એવી રીતે આ લેખમાં ચર્ચા કરવામાં આવી છે, શક્ય તેટલે અંશે વિગતો-માહિતીનાં ધુનરાવતનો ટાળ્યાં છે.

નવમા દાયકાની નવલકથાઓને અભ્યાસ કરતી વખતે એક પ્રશ્ન મનમાં યાદ કે આગલા દાયકાની સાથે આ નવલકથા કેટલે અંશે અનુસંધાન બળાયે છે અને કેટલે અંશે એ ગાડી ફેંટાય છે-સાથે સાથે આવનારા દાયકામાં આ નવલકથા કેવા વળાંક લેશે એનો કોઈ અંદાજ આવી શકે ખરો? એક તરફ તારણ કાઢી શકાય કે આ દાયકા નવલકથાના ક્ષેત્રમાં કોઈ મોટા વળાંકો, નવાં પ્રસ્થાનો, વિશિષ્ટ એક દાખવતો નથી. આગલા દાયકાનાં લક્ષણો, મિશ્ર પ્રવાહો કોઈ નોંધપાત્ર પરિવર્તન વિના ચાલુ રહે છે. બિલ્લ સમૂહમાધ્યમો-(સામયિકોમાં લખાતી નવલકથાઓ) પ્રત્યેના ઝઠ્ઠાઈઓને લીધે નકારાત્મક વલણો આ નવલકથાએ પ્રગટાવ્યાં છે. આ નકારાત્મક વલણોની પ્રતીતિ આ દાયકામાં ત્રણ ભિન્ન ભિન્ન પેઢીના પ્રતિનિધિ નવલકથાકારોએ કરાવી છે. એ 'પણુ એટલું' જ આશ્રય છે. સૌથી પહેલી પેઢીના પ્રતિનિધિ નવલકથાકારો છે- પન્નાલાલ પટેલ અને દર્શક. આશ્રયની અવસ્થા અને ઓસરતી સર્જકતાની વચ્ચે પન્નાલાલ પટેલ સતત લખતા રહ્યા. તેમને મન નવલકથાઓનું સ્વરૂપ સંપૂર્ણપણે વ્યાવસાયિક બની ગયું હતું. પૌરાણિક કથાઓને આધારે નવલકથાઓ લખવી, આત્મકથનાત્મક સામગ્રીને આધારે લખતા રહેવું, લખવાની પડી ગયેલી આદતને કારણે પાનાંનાં પાનાં લખાં કરવાં એ સિવાય બીજો કોઈ ઉદ્દેશ આ નવલકથા-લેખન પ્રાણ દેખાતો નથી. પૌરાણિક નવલકથાઓના માર્ગે પન્નાલાલ પટેલ ઉપરાંત દર્શક, રઘુવીર ચૌધરી, હરીન્દ્ર દવે જેવા અન્ય નવલકથાકારો પણ જઈ ચૂક્યા છે આ પ્રકારની કૃતિઓમાં આપણી અપેક્ષાઓ કંઈક જુદી છે. ખરેખર તો મહાકાવ્યો અને પુરાણોનાં પાત્રો, પ્રસંગ કે પુરાકલ્પનોની માંડણી નવેસરથી, નવા સંદર્ભો સાથે થવી જોઈએ. સમસામયિક પ્રશ્નો સાથે એમને સાંકળીને નવાં પ્રસ્વરવતા પ્રાપ્ત કરી આપવી જોઈએ; નવાં અર્થઘટનોથી એમને સમૃદ્ધ કરી આપવી જોઈએ.

એવી જ રીતે પન્નાલાલ પટેલ 'જિંદગી સંજવની' દ્વારા આત્મકથનાત્મક નવલકથાનાં ઢાંચાને અપનાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. હવે એ પ્રશ્ન કરવાનો કોઈ

અર્થે જ નથી કે આ નવલકથાકારે આવા દાંયામાં રહીને કેવી રીતે કામ પાટ પાડ્યું છે ? એ પ્રશ્નો વિચારવાની કોઈ જગ્યાએદરો પન્નાલાલ પટેલે સ્વીકારી નથી. કોઈ સર્જક પોતાની જિંદગીને સાચી તરીકે અચોક્કસ રીતે પણ જિંદગી સંજ્ઞાની સ્થૂળ બની ગઈ છે અને શુદ્ધ આત્મકથા લખવાનું તે પન્નાલાલ પટેલ માટે શક્ય જ નથી.

પન્નાલાલ પટેલની હેરાનગત જ એવા એક બીજા નવલકથાકાર છે દશક; પણ તેમનું સર્જન વિપુલ નથી. એમની ઉત્તમ નવલકથા 'ઝેર' તો પીધાં છે જાણી ભણીને ત્રીજી ભાગ નવમા દાયકાની અધવચ્ચે પ્રગટ થયો. આ નવલકથાને નિમિત્તે બંધત ગાંઠિતે એક પ્રશ્ન યોગ્ય રીતે છેડવો કે શુદ્ધકથા-અલ્પકથા હાર્શનિક કથા વચ્ચે કયા સંવાદ રચાય છે ખરો ? આ કૃતિની નવેમરેડી સમીક્ષા કરનારે આવા પ્રશ્નની જોડે જવું જોઈએ. નવમા દાયકામાં પ્રગટ થયેલા ખંડ છેક પચીસ સત્તાવીસ વર્ષે લખાયો છે. પણ હવે કથા શેઠિણી-સત્યકામની આસપાસ રહેતી નથી. ત્રીજા ભાગના પૂર્વાર્ધમાં અનુપમ પર્સીનાં બાળકોને સલામત ખસેડી લેવા માટે ઈજરાઈલ ભય છે. પણ ઉત્તરાર્ધમાં ભૂધાં પ્રધાન-ચાત્રો ભારત-ભૂમાં સંગઠના પહોડ-જૂંઝલભમાં પ્રદેશમાં એના યાત્ર છે. બીજા ભાગમાં 'દશક'માં રહેલો સર્જક એમની વિદ્વાતાની બારણી દબાઈ ગયેલો છે, નવલકથા દસ્તાવેજીકરણ તરફ દળવા માટે છે. સર્જકમાં વસતા ઇતિહાસકારની સતત હખલગીરીથી નવલકથાને હાનિ થાય છે. પણ ત્રીજા ભાગમાં કર્પાક કર્પાક દશકનો સર્જકલવ ભેટો થતો હોય એમ અનુભવી શકાય છે. આમ છતાં પ્રશ્ન તો રહે છે જ કે છેલ્લા બે ભાગમાં આલેખાયેલા શુદ્ધનો ભીષણતા એક સર્જકની હેસિયતથી પ્રગટી શકી છે ખરી ?

પન્નાલાલ પટેલ-દશક પછીની પેઢી હરીન્દ્ર દવે, હાચવતીકુમાર શર્મા, રણવીર ચૌધરી, મોહમ્મદ માંકડ, ચન્દ્રકાન્ત બક્ષી, વીનેશ અંતાધુર્ગી જેવા નવલકથાકારોની છે. આમાંથી ચન્દ્રકાન્ત બક્ષી, મોહમ્મદ માંકડ જેવા નવલકથાકારોએ આ ક્ષેત્રે ને કંઈ અપૂર્ણ કરવાનાં હતાં તે આગલા દાયકાઓમાં કરી દીધાં હતાં. નવમા દાયકામાં તેમની નવલકથાઓ પ્રગટ થઈ છે પણ એમાં સર્જક-પ્રતિભાનો આવો કોયો ઉન્મેષ દેખાતો નથી. હરીન્દ્ર દવે, રણવીર ચૌધરીને સમાવેશ પણ અહીં કરી લેવો જોઈએ. એવું મનાવવામાં આવે છે કે આ અને બીજા સર્જકો ધારાવાહી નવલકથાનાં માર્ગે વળી ગયા, પરિણામે તેમની કળા કુંઠિત બની. પણ ધારાવાહી નવલકથાનો આવલો દાંયા અપનાવીને ઉત્તમ નવલકથાઓ લખી શકાય છે એનાં ઉદાહરણ આપણી સામે છે. સર્જકમાં વિત્ત જોણું હોય તેથી કરીને ધારાવાહી નવલકથાના દાંયાનો વાંક કાઢી ન

શકાય. પણ સાથે સાથે હકીકત છે કે ધણીબધાં બાણીતા નવલકથાકારોએ, મોટા તથા ચેલા સર્જકોએ આપણને નિરાશ કર્યા છે. આમાંના મોટા ભાગના નવલકથાકારોએ ધારાવાહી નવલકથાનો દાંચો અપનાવ્યો છે. એટલે નરેશ વેદ જેવા એમ માનવા પ્રેરાય કે નવલકથાનું વ્યાપારીકરણ થઈ રહ્યું છે તો એ હકીકત પણ સ્વીકારવી જોઈએ. જો કે છેલ્લા બે દાયકામાં ભૌતિકતાપરાયણ શબ્દનિર્દેશના પ્રસારની સાથે માત્ર નવલકથા જ નહીં સંગીત, ચિત્ર, સાહિત્યમાં પણ વ્યાપારીકરણ પ્રવેશ્યું છે. ટી.વી.ને કારણે આ વૃત્તિ વધુ ને વધુ બળવત્તર બની રહી છે. એને આપણે દૂર કરી શકવાના નથી—આ અનિષ્ટને સ્વીકારીને જ આગળ વધવું પડે; સાથે સાથે નવલકથાનું, એના પ્રમુખ દાંચાઓનું વિવેચન થવું નથી—જે કંઈ અદ્યક્ષત્વ વિવેચન યાચ છે એનો કરો પ્રભાવ સર્જકો ઉપર પડતો જ નથી.

હરીન્દ્ર દવે જેવાની ‘સુખવટો’, ‘વસિયત’ જેવી કૃતિઓની ગણના તો સાચા સામાન્ય કૃતિઓ તરીકે કરી શકાય. એમાં અપવાદરૂપ ગણવી હોય તો ‘ગાંધીની કાવડ’ (૧૯૮૪) અને ‘નંદિતા’ (૧૯૮૭) જેવી કૃતિઓને બીંધી શકાય. શુજરાતી ભાષામાં રાજકારણને કેન્દ્રમાં રાખીને બહુ ઓછી કૃતિઓ રચાઈ છે. આ વિષયને ધણીબધી રીતે તપાસી શકાય એમ હોવા છતાં શુજરાતી નવલકથાકારે એનો ઉપયોગ નથી કર્યો. પણ હરીન્દ્ર દવેને આમાં સંકળતા મળી છે એમ તો કહી નથી શકાતું. સરળ, નિષ્કપટ, પૂરા માંધીવાદી કરુણાશંકર ભાસ્કર જેવી રીતે જાણ અને કુટિલ રાજકારણની ચંદ્રકામાં ખેંચાઈ બસ છે તેનું આલેખન આ નવલકથામાં કરવામાં આવ્યું છે પણ આખી નવલકથા હિંદી શિદ્ધાન્ત દાંચાને અનુસરે છે—એટલે માનવપતનને અત્યંત સંકુલ અને સમર્થ વિષય એજે જવા દીધો છે એમ કહીએ તો ચાલે.

‘નંદિતા’ નવલકથા આધુનિકતાનાં વલણો બ્યારે પ્રભાવશાળી હતા ત્યારે અર્થાત્ ૧૯૬૨માં લખાઈ હતી પણ પચીસ વરસે પ્રકાશન થયું. સમસામયિક આધુનિકતાના એવા કથા વ્યામોહમાં તણાયા વિના પોતાની આંતરપ્રતીતિથી પરંપરાગત દાંચાને અપનાવવામાં આવ્યો એ ઘટના પણ નોંધપાત્ર છે. આ ચરિત્રપ્રધાન નવલકથામાં ખૂબ જ બાણીતા કથાઘટકોનો ઉપયોગ કરવામાં આવેલો. હોઈ વાચક બહુ સરળતાથી વાર્તા કંઈ દિશામાં આગળ વધશે તે વિશે અનુમાન કરી શકે છે.

રઘુવીર સૌધરી, વિપુલ માત્રમાં સર્જન કરનારા માગં અને પુરવડોના સિદ્ધાંતમાં માનનારા, ‘શુજરાતી નવલકથા’માં લલલલા સર્જકોને અતિ ઉચ્ચ ધોરણેથી મૂલવી એમની અનેક પ્રકારની ત્રુટિઓ કાઢનારા અને છતાં સર્જન

અર્થ જ નથી કે આ નવલકથાકારે આવા દાંયામાં રહીને કેવી રીતે કામ પાડ પાડ્યું છે ? એ પ્રશ્નો વિચારવાની કોઈ જગ્યાબદારી પન્નાલાલ પટેલે સ્વીકારી નથી. કોઈ સર્જક પોતાની જિંદગીને સામગ્રી તરીકે પ્રયોજી શકે પણ જિંદગી સંજ્ઞવની કૃત્ય જની તઈ છે અને શુદ્ધ આત્મકથા લખવાનું તે પન્નાલાલ પટેલ માટે શક્ય જ નથી.

પન્નાલાલ પટેલની ઉદાગમના જ એવા એક ખીન્ન નવલકથાકાર છે દરેક; પણ તેમનું સર્જન વિપુલ નથી. એમની ઉત્તમ નવલકથા 'ઝેર તો પીધું છે જાણી ભણી'ના ત્રીજો ભાગ નવમા દાયકાની અધવચ્ચે પ્રગટ થયો. આ નવલકથાને નિમિત્તે જન્મત ગ્રાહીતે એક પ્રશ્ન યોગ્ય રીતે છેડાયો કે યુદ્ધકથા-પ્રભુવકથા હાથનિક કથા વચ્ચે કયો સંવાદ રચાય છે ખરો ? આ કૃતિની નવેમરથી સમીક્ષા કરનારે આવા પ્રશ્નની જોડે જવું જોઈએ. નવમા દાયકામાં પ્રગટ થયેલો ખંડ છેક પચીસ સત્તાવીસ વર્ષે લખાયો છે. પણ હવે કયા રોકિયો-સ્વપ્નાગમ્ય આસપાસ રહેલી નથી, ત્રીજા ભાગના પૂર્વાર્ધમાં અચ્ચુત પસીના બાળોને સલામત ખસેડી લેવા માટે ઈજરાઈલ ભથ્થે છે. પણ ઉત્તરાર્ધમાં ભૂધા પ્રધાન-પાત્રો ભારત-ભ્રમ સંગઠનના પડાક-જૂંઝલભર્યા પ્રદેશમાં ભેગ થાય છે. ખીન્ન ભાગમાં 'દરેક'માં રહેલો સર્જક એમની વિદ્વાન્ય ભારતી કળાઈ રચેલો છે, નવલકથા દસ્તાવેજકરણ તરફ ઢળવા માટે છે. સર્જકમાં વસતા ઇતિહાસકારની સતત હખલગીરીથી નવલકથાને હાનિ થાય છે. પણ ત્રીજા ભાગમાં કપાંક કપાંક દરેકનો સર્જકજીવ બેઠો થતો હોય એમ અનુભવી શકાય છે. આમ છતાં પ્રશ્ન તો રહે છે જ કે છેલ્લા બે ભાગમાં આલેખાયેલા યુદ્ધની ભીષણતા એક સર્જકની હેસિયતથી પ્રગટી શકી જ પરી ?

પન્નાલાલ પટેલ-દરેક પછીની પેઢી હરીન્દ્ર દવે, ભગવતીકુમાર શર્મા, રઘુવીર ચૌધરી, મોહમ્મદ મંકડ, ચન્દ્રકાન્ત બક્ષી, વીનેશ અંતાણી જેવા નવલકથાકારોની છે. આમાંથી ચન્દ્રકાન્ત બક્ષી, મોહમ્મદ મંકડ જેવા નવલકથાકારોએ આ ક્ષેત્રે જે કંઈ અર્થજી કરવાનાં હતાં તે આગલા દાયકાઓમાં કરી દીધાં હતાં. નવમા દાયકામાં તેમની નવલકથાઓ પ્રગટ થઈ છે પણ એમાં સર્જક-પ્રતિભાનો આવો કયો ઉમેશ દેખાવો નથી. હરીન્દ્ર દવે, રઘુવીર ચૌધરીનો સમાવેશ પણ અહીં કરી લેવો જોઈએ. એવું મનાવવામાં આવે છે કે આ અને ખીન્ન સર્જકો ધારાવાહી નવલકથાના ગાર્જે વળી ગયા, પરિણામે તેમની કળા કુદિત જની. પણ ધારાવાહી નવલકથાનો અગ્રવેશ દાંયા અપનાવીને ઉત્તમ નવલકથાઓ લખી શકાય છે એનાં ધણાં દર્શાવો આપણી સામે છે. સર્જકમાં વિત્ત ઝાણું હોય તેમો કરીને ધારાવાહી નવલકથાના દાંયાનો વાંક કાઢી ન

શકાય. પણ સાથે સાથે હકીકત છે કે ધણીબધા બાણીતા નવલકથાકારોએ, મોટા ગણાયેલા સર્જકોએ આપણને નિરાશ કર્યા છે. આમાંના મોટા ભાગના નવલકથાકારોએ ધારાવાહી નવલકથાને હાંચો અપનાવ્યો છે. એટલે નરેશ વેઠ જેવા એમ માનવા પ્રેરાય કે નવલકથાનું વ્યાપારીકરણ થઈ રહ્યું છે તો એ હકીકત પણ સ્વીકારવી જોઈએ. જો કે છેલ્લા બે દાયકામાં ભૌતિકતાપરાયણ જીવનદૃષ્ટિના પ્રસારની સાથે માત્ર નવલકથા જ નહીં સંગીત, ચિત્ર, સાહિત્યમાં પણ વ્યાપારીકરણ પ્રવેશ્યું છે. ટી.વી.ને કારણે આ વૃત્તિ વધુ ને વધુ બળવત્તર બની રહી છે. એને આપણે દૂર કરી શકવાના નથી - આ અનિષ્ટને સ્વીકારીને જ આગળ વધવું પડે; સાથે સાથે નવલકથાનું, એના પ્રમુખ હાંચાઓનું વિવેચન થવું નથી - જો કંઈ અદ્યક્ષત્વ વિવેચન થાય ■ એનો કશો પ્રભાવ સર્જકો ઉપર પડતો જ નથી.

હરીન્દ્ર દવે જેવાની ‘મુખવર્તો’, ‘વસિષ્ઠ’ જેવી કૃતિઓની ગણના તો સાવ સામાન્ય કૃતિઓ તરીકે કરી શકાય. એમાં અથવાદૃષ્ટ ગણવી હોય તો ‘ગાંધીની કાવક’ (૧૯૮૪) અને ‘નંદિતા’ (૧૯૮૭) જેવી કૃતિઓને આંધી શકાય. ગુજરાતી ભાષામાં રાજકારણને કેન્દ્રમાં રાખીને બહુ ઓછી કૃતિઓ રચાઈ છે. આ વિષયને ધણીબધી રીતે તપાસી શકાય એમ હોવા છતાં ગુજરાતી નવલકથાકારે એનો ઉપયોગ નથી કર્યો. પણ હરીન્દ્ર દવેને આમાં સફળતા મળી ■ એમ તો કહી નથી શકાતું. સરળ, નિષ્કપટ, પૂરા ગાંધીવાદી ઠરુણાશંકર માસ્તર જેવી રીતે જાણે અને કુટિલ રાજકારણની ગંદકામાં ખેંચાઈ જાય છે તેનું આલેખન આ નવલકથામાં કરવામાં આવ્યું છે પણ આખી નવલકથા હિંદી દ્વિત્વના હાંચાને અનુસરે છે - એટલે માનવપતનનો અર્થ ત સંકુલ અને સમર્થ વિષય એણે જેવા દીધો છે એમ કહીએ તો ચાલે.

‘નંદિતા’ નવલકથા આધુનિકતાનાં વલણો જ્યારે પ્રભાવશાળી હતા ત્યારે અર્થાત ૧૯૬૨માં લખાઈ હતી પણ પંચીસ વરસે પ્રકાશન થયું. સમસામયિક આધુનિકતાના એવા કશા વ્યામોહમાં તણાયા વિના પોતાની આંતરપ્રતિતિથી પરંપરાગત હાંચાને અપનાવવામાં આવ્યો એ ઘટના પણ નોંધપાત્ર છે. આ ચરિત્રપ્રધાન નવલકથામાં ખૂબ જ બાણીતા કથાઘટકોનો ઉપયોગ કરવામાં આવેલો હોઈ વાચક બહુ સરળતાથી વાર્તા કંઈ દિશામાં આગળ વધશે તે વિશે અનુમાન કરી શકે છે.

રઘુવીર મૌધરી, વિપુલ માત્રમાં સર્જન કરનારા માગ અને પુરવડોના સિદ્ધાંતમાં માનનારા, ‘ગુજરાતી નવલકથા’માં ભલભલા સર્જકોને અતિ ઉચ્ચ ધોરણેથી મૂલવી એમની અનેક પ્રકારની ત્રુટિઓ કાઢનારા અને છતાં સર્જકો

કરતી વખતે પોતાની એ નવલકથાવિશાવનને બૂધી જનારા આપણા ભણીતા નવલકથાકાર છે. સજ્જત દોષ છતાં અતિ લેખને એમની કલમને યાદિક બનાવી દીધી છે. આ દાયકામાં તેઓ પ્રાચીનકથાને કેન્દ્રમાં રાખીને ‘પંચ-પુરાણ’, ‘વચ્ચુ’ ફળિયુ’ જેવી વાર્તાઓ ફેરવવા તૈયાર કરીને લખે છે. એવી જ રીતે પૌરાણિક કથાઓને નવે કથો વળાંક આપી શકાયો નથી. આવી બધી રચનાઓના દગલામાંથી ‘લાવણ્ય’ એવી કૃતિને અલગ પાડી શકાય એટલું આશ્ચર્ય મળે. તેમની સર્જકતાના સાવ વળતાં પાણી વધાં છે એમ આ નવલકથાને કારણે કહી નહીં શકાય. ‘અમૃતા’ પછી એક બીજી મહત્વની કૃતિ તરીકે તેની ગણના કરવામાં કશી અતિશયોક્તિ નથી. હા, મૂળકાવ્યની સફળતાને આઠી દોડરાવવામાં આવી છે. આદર્શ, ભાવના સમ્યક્તાનાં આરોપણે કરીને અદિતિ જીલું કરવાની જે પરંપરા જીભ ધર્ષે છે એમાંથી આપણા લેખક પણ મુક્ત રહી શકતા નથી.

રઘુવીર ચોરીની ટુલનાએ સત્તવતીકુમાર શર્મા જહુ ઓણું લખનારા નવલકથાકાર છે. તેઓ ખૂબ જ ઊંઝા સમયથી નવલકથા લખતા આવ્યા છે પણ તેમનાં જીવનની યકઠા નવલકથાઓ ‘જીર્ણમૂલ’ (૧૯૮૧) અને ‘અસૂર્-લોક’ (૧૯૮૭) આ નવમા દાયકામાં લખાઈ છે. આ બંને રચનાઓ પરંપરાગત ઠાંધામાં રહીને લખાયેલી છે, આ બંને કૃતિઓ પૂર્વાર્ધમાં બજવાન અને ઉત્તરાર્ધમાં સાવ નબળા પુરવાર ધર્ષે છે. ‘જીર્ણમૂલ’માં તાપિશ ક્ષમાના વ્યક્તિત્વની સંકુલ રેખાઓ ઉપસાવવા પાછળ પોતાનો બધી જ પ્રતિભાને કામે લગાડવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. ક્ષમાના જીવનમાં આવતાં જતાં પાત્રોને સેખરે વિકસવા નથી દીધાં કારણ કે ક્ષમાના ભાવજગતમાં જ તેમનું અસ્તિત્વ છે. ક્ષમાનો સંઘર્ષ જ તેમને ટકાવી શકે એમ છે. પણ નવલકથા જેમ જેમ બાજળ વધતી જાય છે તેમ તેમ એ ચિંતનાત્મક બનેવા માટે છે. નિકાર અને ગૌતમ દ્વારા આધુનિકતાપાઠી વિચારણાઓ કાઢવવાની એક સત્તવડ પણ લેખકે જીભી કરી લીધી છે જિનજરૂરી અલંકરણ અને ચિંતન કાર્પસાધક નીવડતાં નથી. રમેશ ઓઝાએ આ નવલકથાની ઉત્તમ સમીક્ષા ‘એતદ્’માં કરી છે એટલે જિજ્ઞાસુઓએ એ લેખ જોઈ લેવો. બ્યારે ‘અસૂર્-લોક’ ગણુ પેહીની કથા ધરતી એક મહત્વકાંક્ષી કૃતિ છે. અસૂર્-લોકને સ્થૂળ અને સૂક્ષ્મ સ્તરે લેખકે નિરૂપવા માટે છે પણ સૂક્ષ્મ સ્તરે ચોળવામાં પાર વિનાની તકલીફો બની છે. પરિણામે પૂર્વાર્ધ અને ઉત્તરાર્ધ વચ્ચે કથો મેળ ખાતો નથી. પહેલી પેહીના નિર્મમશંકરનું મૃત્યુ થાય છે ત્યાં સુધીની નવલકથામાં ઉત્તમ, ગ્રંથમ પંજિની સર્વશક્તિ દેખાય છે. પાત્રલેખન અને પ્રસંગનિરૂપણ ખૂબ જ કલાત્મક રીતે

કરવામાં આવ્યું છે. પણ ઉત્તરાર્ધ આખો મેલોડ્રામેટિક, તાલમેલિયો, કૃત્રિમ ચિંતનથી ઉભારાતો, ભાષાસામર્થ્ય વિનાનો છે. આપણને આશ્ચર્ય થાય કે પૂર્વાર્ધની સર્જકતાનું ઉત્તરાર્ધમાં સહેજેય પ્રતિબિંબ પડે જ નહીં એ કેવું?

આ પેઢીમાં સતત વિકાસોન્મુખતાની દિશામાં રહેનાર વીનેશ અંતાણી નવમા દાયકામાં પોતાની વિશિષ્ટ મુદ્દા ઉપસાવી શક્યા છે. તેઓ પોતાના જૂતકાળની કીર્તિ પર ટકી રહેવા માગતા નથી. વચ્ચે વચ્ચે શાવ સામાન્ય ખરની તવલકથા લખી પણ નાખી છે. આવા અપવાદોને બાદ કરે તો જીવજીવાલ કથામાળા, નિર્વંશ, ઠાકલો ફાંસ જેવી વિશિષ્ટ રચનાઓ પણ આપી છે.

૧૯૮૬માં પ્રગટ થયેલી જીવજીવાલ કથામાળા હળવી શૈલીમાં લખાયેલી રચના છે. યુજરાતી ભાષામાં આવી શૈલીનું સાહિત્ય હિ જ નહીં એવું નથી. પરંતુ એ આપણું નજીવું પાસું છે. આવા સંજોગોમાં આ કૃતિ મહત્વની પુરવાર થઈ છે. વીનેશ અંતાણી જૂતકાળની કીર્તિ ઉપર ટકી રહેવા માગતા નથી. જો સર્જક તરીકે જીવંત રહેવું હોય તો આત્માનુકરણમાંથી બચવા જેટલી સજ્જતા ડેળવવી જ જોઈએ. ‘જીવજીવાલ કથામાળા’ આવી જોઈ સજ્જતા મધ્યમણીના પરિપાક રૂપે અવતરી હશે એનો ઈશારો કૃતિના આરંભે વીનેશ અંતાણીએ ‘સમાંતરે જીવજીવાલ’ નામક પ્રાકૃત્યનમાં કર્યો છે. આ રચના ઝોઝાં પાત્રો, પ્રસંગો, ધરાવે છે પણ જે તે સક્ષમ અભિવ્યક્તિ ધરાવતાં પાત્રો છે. બહીં મનોવૈજ્ઞાનિક અભિગમનો એવો કરો. ઝંડો લીધા વિના પાત્રોના મનોજગતમાં જિંઠાણથી ડોકિયું કરવામાં આવ્યું છે—ક્યારે ભાષામાં એકવિધતા પણ પ્રવેશી છે. જીવજીવાલ સામાન્ય માણસની સામાન્યતાનું જીવંત નમત્તું પ્રતીક બને છે પણ સાથે જ તેમના વ્યક્તિત્વમાં નિજપણ હિ અને આ લક્ષણ પાત્રને માત્ર પ્રતિનિધિ બનવા દેતું નથી. એક સામાન્ય સંનવીનો સામાન્યતા પણ કેટલી આભાસી અને ઉતરામણી હોય છે—ખીજ શબ્દોમાં સામાન્યતાની પાછળ સંકુલતા અને સૂક્ષ્મતા પ્રગટ થાય છે.

‘ફાંસ’માં બે લઘુત્તમ અને વાતાવરણને લક્ષ્ય બનાવીને લખાયેલી એક રચના છે. અહીં વજી પડતી સજ્જતા કૃતિને સહજ બનતા અટકાવે છે. સાથે જ ‘ફાંસ’ની નામિકા પરાના મનોજગતમાં લઈ જવાનો પ્રયત્ન પ્રશંસનીય છે. કથા કહેવામાં લેખકને રક્ષા નથી, પરિણામે કાર્યવેગ થઈ મહેલો લાગશે. ક્યારેક માત્ર વાતાવરણ સર્જતું આવે છે. આ વાત તેમની ખૂબ જ વિવેક-રુપદ બનેલી ‘ઠાકલો’માં પણ જોવા મળશે. આ મહત્વાકાંક્ષી કૃતિ પ્રતીકાત્મક બનવા મથે છે. કશી ચોંકાવી નાખે એવી ઘટનાઓ, કાર્યવેગ આપવા વિના

નવલકથા 'કેમ' લખવી એની ઠણા પીનેશ અંતર્યામી હસ્તચિત્ર કરી છે 'કાફે' નવલકથા એ દિશામાં આગળ વધવા ભય છે-ત્યાર પછી લખાશે 'નિર્વ'ણ' રચનામાં પણ એ પ્રકારની સર્જના જળવાઈ રહે છે.

આ દાયકાનો બીજો એક પ્રવાહ આધુનિક સૈદ્ધાંત પોતાની રીતે પ્રતિનિધિત્વ કરતા નવલકથાકારોનો છે. એક જગ્યામાં ચિરંજીવ નવલકથાની દિશામાં ધણુબધા નવલકથાકારો નીકળી પડ્યા હતા. નવલકથાના માધ્યમેટિક મોડને તિલાંજલિ આપવામાં આવી હતી. પણ ત્યાર પછી દિશા બદલાઈ. સુરેશ બોશી હથિત આધુનિકતાને પોતાની રીતે વિકસાવનાર કિતોર બાદલ 'રિક્તશાસ્ત્ર'માં પોતાના જૂલકાળ કરતાં જુદા કંટાલ છે. અહીં કથાવૈજ્ઞાન્ય પ્રમાણુ વધે છે અને જંગમરોત્તેજ્ય હાવેનો ભણિલ માયામાં પ્રવેશે છે. રતિનો અદ્યય આવેત વિદ્યુત્તુ રીતે આલેખાયો છે જ્યારે મધુ રાવ 'કિમ્બલ્સ રેવનવુડ થાં અમેરિકા કિદત શુભવાતીઓનું' વિડંબનાયુક્ત ચિત્રણ કરીને કારણ, કટાક્ષ અને એની પાછળ અત્યંત ગોપિત અવસ્થામાં રહેલી વેદનાનું સંકુલ ચિત્રણ કરી આપે છે. બીજા બાજુએ 'કરણતુ' નવલકથા વિજ્ઞાનકથા-ડિટેક્ટીવ નવલકથાના ઢાંચાનો ઉપયોગ કરીને તથા કથનકેન્દ્રના પ્રયોગ કરીને પોતાની સર્જનતાને શિલ્પ કરી બતાવે છે. અહીં વિશિષ્ટ રીતે યોગ્યલેક્ષી કાળયોજના અને ધટતા-વિન્યાસની વિશિષ્ટ પદ્ધતિએ નવલકથાને એક નવો વર્ણાંક આપે છે. સમયની રૈખિક પ્રતિનિ તોડી નાખી કાળવિભાજનને અપ્રસ્તુત કરી નાખવામાં આવ્યાં છે. પાત્રો અને ધટતાને સતત ચક્રવર્ત અને જૂલતામાં રાખ્યાં છે એટલે આપણે સતત નવા પ્રકાશમાં નવારૂપે તેમને જાળખતા રહીએ છીએ.

આવી એક બીજા પ્રયોગાત્મક નવલકથા શિરીષ પંચાલની 'વેદેહી એટલે જ વેદેહી' છે. પૂજ્ય તરીકે શિશુલુલ્લસ અને કેમી દુલ્લેડાથી ત્રક્ત નમરજીવન લેવામાં આવ્યાં છે- પણ લેખકને માત્ર આ વાત ઠહેલી નથી. સાથે સાથે નવલકથા-લેખનની સમસ્યાઓ, રચનારીતિઓનું પણ સમાંતરે નિરૂપણ કરતા રહી સર્જન તથા વિવેચન વચ્ચેની ભેદકરેખા યાળી નાખવાનો પ્રયત્ન પણ કરવામાં આવ્યો છે. અહીં નવલકથાના લેખક શિરીષ પંચાલ અને નવલકથા-માના લેખકની રેખાઓ ભણી કરીને સેળમેળ કરી નાખવામાં આવી છે. લેખક અને પાત્રો વચ્ચે, લેખક અને વાચક વચ્ચે ચાલતા સંવાદો કૃતિને એક જુદું પરિમાણ આપે છે. સાથે સાથે કૃતિની વૈશ્વવિક વાચનાઓ અને કૃતિના અંતરની તણ શક્યતાઓ આ નવલકથાને સંપૂર્ણપણે આપન હોયમાં ફેરવી નાખે છે. નવલકથાના વાચનને અંતે એક જાપ દટતાથી લપને છે કે શિરીષ પંચાલ સામાજિક પ્રતિબદ્ધતાને, સ્ત્રી વિશેની પોતાની આનુષંગિકતાને અહીં દટતાથી

ઉપસાવવા માટે છે અને ત્યાં નવલકથા નળણી પડે છે.

સુખન શાહ વિવેચનના માર્ગથી આઠા કંઠાઈને ‘ખડકી’ અને ‘બાળબાઈ’ નવલકથાઓમાં પરંપરાગત ઢાંચાઓનો ઉપયોગ કરે છે. અહીં પણ શૃંગારોત્તેજક સામગ્રીનો ઉપયોગ તળપદા પરિવેશ વચ્ચે ભરપુર માત્રામાં કરવામાં આવ્યો છે. પરંપરાગત લોકપ્રિય નવલકથાના ઢાંચાનો ઉપયોગ કરીને લખાયેલી આ કૃતિઓ સિરિઠ્ઠ નોવેલની, શુદ્ધ નવલકથાની કે આધુનિક રીતિઓથી ઊઠી રેતાયેલી છે. એટલે ઇતિહાસકાર અને કથાસાહિત્યના વિવેચક માટે કેટલાક મૂળભૂત પ્રશ્નો ઊભા થાય છે. લોકપ્રિય નવલકથાના, હપ્તાવાર નવલકથાના કાવ્યશાસ્ત્રને વિચાર હવે કરવો જોઈએ—એ પ્રકારના ઢાંચાઓના ઉપયોગ કરવા પાછળની ભૂમિકાઓ સ્પષ્ટ કરી આપવી જોઈએ, એ કાની આંતરિક જરૂરિયાતમાં ઉદ્ભવ્યા છે તેનો વિચાર કરવો પણ જરૂરી બને છે. સાથે સાથે આધુનિક સંવેદનાએ જન્માવેલ નવલકથાના કાવ્યશાસ્ત્ર ઉપર આ આક્રમણ છે કે એ કાવ્યશાસ્ત્રની અપૂર્ણતાઓ દૂર કરવા માટેનો આ એક તંત્રીર અને સભાન પ્રયત્ન છે એ પણ વિચારવું જોઈએ.

આ દાયકાની નવલકથામાં એક બીજો વળાંક પણ આવ્યો છે. તળપદા સમાજનું, એ સામાજિક વાસ્તવનું આલેખન કરવા નવલકથાકાર ઉત્સુક બન્યો. દલિત સાહિત્યમાં વિકસી રહેલા કાવ્યશાસ્ત્રે આ દિશામાં મહત્વનો ફાળો આપ્યો. વાસ્તવવાદ વિશેની આપણી સમજ મૂર્ધન્ય અને કાચી હતી. સમાજ, જીવન સંસ્કૃતિ સાથે સાહિત્યકારના સંબંધો વિશે વિચારવાનું આપણે લગભગ માંડી વાળ્યું હતું. ગાંધીયુગની કેટલીક નવલકથાઓએ, પન્નાલાલ પટેલની શરૂઆતની નવલકથાઓએ જીવન અને સાહિત્યને સાથે સાથે રાખ્યા હતા. વળી નવમા દાયકામાં એવી કેટલીક જરૂરિયાત ઊભી થઈ અને એ દિશામાં નવલકથાકારે ગતિ કરી. ‘આંગળિયાત’, ‘બદલાતી ક્ષિતિજ’, ‘જીવતર’, ‘કાતરની ધાર પર’, ‘કહેલું’, ‘કિલો’, ‘વેશે’, ‘સમુદી’ જેવી નવલકથાઓએ જે દિશામાં ગતિ કરી એ દિશા માત્ર સામાજિક વાસ્તવને તાગતી હતી? આમાંની મોટા ભાગની નવલકથાઓ લઘુનવલના સૂક્ષ્મ નહીં તો સ્થૂળ સ્વરૂપને તાગવા મથે છે, થર્માં અહીં પણ આમલી પેઢીની સિરિઠ્ઠ નોવેલની જેમ કૃતિને કાવ્યશાસ્ત્રમંડાવવાનો પ્રયત્ન પણ છે. એ પ્રયત્ન પૂરેપૂરા સફળ નથી થયા એમ આ કૃતિઓની વિશ્લેષ-નીય સમીક્ષાઓને આધારે કહી શકાય.

આ દાયકામાં ખૂબ જ ઝાંઝટું કાઈ નામ થયું હોય તો તે ‘આંગળિયાત’ના સર્જક જોસેફ મેઠવાનનું. દલિત અને શોષિત વર્ગો પ્રત્યેની પોતાની પ્રતિજ્ઞાને અને સાહિત્યસર્જન માટે નકરી અનુશૂતિને તેઓ સ્વીકારે છે. ‘આંગળિયાત’,

એમાં 'કાવેરી' નળળા રચના છે. 'દર્પણુલોક'માં વિધવા જન્મેલી અને છતાં સામ્રાજ્ય સમક્ષ સધવાની ધ્યાતિ ઘેળી કરવા મયલી કમલની સંકુલ અક્ષિતતા આસ્વાદ્ય બને છે. આ રચનામાં ભૂવલગણ અને વર્તમાન વચ્ચે સતત સંવાદો થતા રહેવાને કારણે બંને સમય ઐક્યબીજથી પ્રભાવિત થતા રહે છે.

પ્રદેશ નાયક, પુરુરાજ ભેશી વગેરેની કૃતિઓ લોકપ્રિય હોય શકાય એવી નથી-આવા નવલકથાકારો સામાન્ય રીતે લઘુનવલની દિશામાં અભિવ્યક્તિ જણાવતા હોય છે. ટેકનિકના પ્રયોગો કરીને કથાનક નિપજાવવાનો પ્રયત્ન પ્રદેશ નાયક ખાસ કરીને તો 'ધારકશક્તિ' નવલમાં કરવા મથે છે. ઘટનાઓ-પાત્રોમાં વૈચિત્ર્ય હોવા છતાં લેખક એને વડાથી ખાસ માન્યતા નથી. પ્રદેશ નાયક વિદગ્ધ પાત્રો પસંદ કરે છે અને તે કથા-સાહિત્ય સાથે સંકળાયેલા હોય છે. બીજા બાજુ 'કુરાપો'માં પુરુરાજ ભેશી પરંપરાગત વિષયવસ્તુ પસંદ કરીને એની વિશિષ્ટ ભાવજાત કરવા મથે છે.

અહીં આ સમયપ્રાણાની અદ્વિતીય કહી શકાય એવી કૃતિઓને કેન્દ્રમાં રાખી હોવા છતાં શક્ય છે કે કોઈ કૃતિઓ ઉપેક્ષિત થઈ હોય, એની પાછળ બીજા કોઈ કારણો એવાનો પ્રયત્ન નથી કરવામાં આવે એવી ભાશા છે. એક જ દાયકામાં અનેક કદર પર રહીને લખાતી નવલકથાઓ આવાં મુલાકાત. કોઈ એક જ ધારાતુ વચ્ચે આખરે તો નિઃસરવાળું પ્રતિબિંબ પાડે છે. લોકપ્રિય નવલકથાના કાચો ઉજુ આપણે ત્યાં એવી સમર્થતાથી ખેંચાયે નથી-જ્યારે જ્યારે ગંભીર કહી શકાય એવા સર્જકો આ કાચામાં રહીને લખવા તથા ત્યારે તેઓ એનો સમર્થ ઉપયોગ નથી કરી શક્યા એની પ્રતીતિ ઊભી રહે, વીનેશ અંતાણી, ચિત્ર મોહી વગેરેની રચનાઓ કરાવી જાય છે. પણ નવલકથાલેખનને ઉજુ ગંભીર માનવામાં આવ્યું નથી, એટલું કમ્પ્રોમાઇસ રચવાતું જાણે ઉજુ બાકી છે. 'મણિવેળા', 'મૃત્યુજ્વલ', 'ધરતી ખાલે પાછો વળે', 'ચિત્રપ્રિયા', 'સમુદાયની પ્રત્યેક મજાના' એવી ઉત્તમ કૃતિઓના અનુવાદો થયા છે પણ પરદેશી નવલકથાઓના અનુવાદ બહુ ઓછા છે. આ અનુવાદો આપણા વિપુલ અને છતાં દરિદ્ર એવા નવલકથાલેખનને સમૃદ્ધ બનાવે જ-ઉત્તમ ભારતીય અને વિદેશી નવલકથાઓના અનુવાદ અને પરિશીલનના કાર્યક્રમોને હવે અમિયતા આપવી જોઈએ.

(જૂન, ૧૯૭૨)

અનુક્રમ

સંપાદકીય :	શિરીષ પંચાલ	૧
કવિતા :	શિરીષ પંચાલ	૮
ટૂંકી વાર્તા :	હિમાંશી શેક્ષત	૪૬
નવલકથા :	સનત ભટ્ટ	૬૨

પ્રકાશન સમય : ૧૦ જાન્યુઆરી, ૧૯૬૩

કુટુંબકલ્યાણ અપનાવો

૩૮૦

દેશની આબાદી વધારવા અને આયુષ્યના વૃદ્ધિદરને વધારવા જનના વૃદ્ધિદરને ઘટાડવા વસતીવધારો રોકવો એ આજની તાત્કાલી જરૂરિયાત છે. વસતીવધારો રોકી દેશને તથા આપના કુટુંબને પણ સમૃદ્ધ બનાવો હવે 'એક જ બાળક બસ પછી પુત્ર હોય કે પુત્રી'ના સુવિચારને અપનાવો.

ગુજરાતની સમૃદ્ધિનાં શિખર સર કરવા ગુજરાતની જીવાદારી સમાજ નર્મદા યોજનાને ત્વરિત પૂર્ણ કરવા નર્મદા વિકાસ યોજનામાં નાણાં રોકો. ટીપે ટીપે સરોવર બરાદ અને કાંકરે કાંકરે પાળ બંધાવના સુવિચારને ગ્રાધાન્ય આપી નાની બચતમાં નાણાં રોકો અને આવકવેરામાં સહત મેળવો. સાથે સાથે સંસ્કૃતિ આવકમાં વધારો કરી તમામ મુસ્લીમોનો અંત આણો.

ધનજીભાઈ રાઠોડ જયભાઈ ખટેલ છત્રસિંહ મહીડા

ચેરમેન

ઉપપ્રમુખ

પ્રમુખ

સા. ન્યાય સ.

તા. ૫. ૫. ૫૦૬૨

તા. ૫. ૫. ૫૦૬૨

તા. ૫. ૫. ૫૦૬૨

નાની બચતમાં નાણાં રોકો

ਐਤਦ

੧੫^{ਵੇ} ੧੩ : ਅੰਕ ੪ : ਓਕਟੋਬਰ-ਨਿਸ਼ੇਮਰ ੧੯੯੨

ਐਨਫ

ਸੰ ੧੩ : ਸੰ ੪ : ਆਗਸਟ-ਸਤੰਬਰ ੧੯੮੨

ਸੰਪਾਦਕ

ਸਿਰੀਸ ਪੰਨਾਭ ਨਵੰਤ ਪਾਇਅ ਰਸਿਓ ਸ਼ਾਭ

ਸਿਰੀਸ ਸੰਸਥਾਨ ਅਭਿਆਨ ਕੇਂਦਰ

સિતિલ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી -

એલઈ ૧૧૪

વર્ષ ૧૭ : અંક ૪ : ઓક્ટોબર-ડિસેમ્બર ૧૯૯૨

વાર્ષિક સલાહન ફિપિયા ૫૦, આજીવન ફિપિયા ૫૦૦/-

સલાહન સરવાળા રકમ

રસિક શાહ ૨૪, ખી/૧ ખીરાનગર

એચવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ-૪૦૦૦૫૪

જન્મ તારીખ ૧૨/૧૧/૪૨, ૧૦મી ફરુઆરી

એચઆર, મુંબઈ-૪૦૦૦૩૧

ચંદ્રિકા પંચાલ ૨૩૩, શાંતેશ્વરી કોસાપથી,

ટેલિફોન એક્સચેન્જ સામે, જૂના પાદશા રોડ, વડોદરા-૩૯૦૦૧૫

સરપાઠકીય પત્રવ્યવહાર સિરીય પંચાલને નામે તથા વ્યવસ્થા અં

પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલને સરનામે કરવો.

મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૧

ફોન : ૨૦૫૭૮, ૨૪૧૮૮

લલિત નિબંધ

જયદેવ શુકલ

લલિત નિબંધમાં જનત નિમિત્તે સ્વરૂપને આસ્વાદ્ય રીતે પ્રગટ કરવાનું મળતું સુખ, ભાવક સાથે ગોષ્ઠિ કરવાનો રચાતો યોગ, વિશ્વ-વિચારની અભિવ્યક્તિમાં અનુભવાતી મોકળાશ તથા આન્તરયાત્રાના ઉધાડના પ્રાપ્ત થતા અવસરથી આઠવાઈ આપણા નિબંધકારોએ છેલ્લા બે દાયકામાં લલિત નિબંધને ‘મળલખ ફાલ’ ઉતારવા માંડ્યો. ક્યાંક તો નિબંધ સુરેશ જોધીથી એક કદમ આગળ આસ્થો હોવાના ખૂગલો પૂણું ફુંકાયા. આ સ્થિતિ વચ્ચે નવમા દાયકાના નિબંધનું નિબંધન ઠેલું છે, તેનો ચહેરો-અહેરો ફેટલો નાખો-અનોખો, ફેટલો મળતો-ભળતો છે એ તપાસવું રહ્યું.

નવમા દાયકા પૂર્વે નિબંધલેખનમાં પ્રવૃત્ત થયેલા સુરેશ જોધી, ભોળાભાઈ પટેલ, શુભવંત શાહ, જયન્ત પાઠક, ચન્દ્રકાન્ત શેઠ, વિઠ્ઠલ પંડ્યા, સુરેશ દલાલ, ભગવતીકુમાર શર્મા આદિ નવમા દાયકામાં પશુ સક્રિય છે. દિગ્વીશ મહેતા જેવા જુદાં મરોડના સર્જક પાસેથી આ દાયકામાં ખાસ નોંધપાત્ર નિબંધો પ્રાપ્ત થતા નથી. નવમા દાયકામાં પ્રથમ વાર જ અન્યસ્થ થયેલા નવા અવાજોમાં મણિલાલ પટેલ, પ્રવીણ દરજી, કિશોરસિંહ સોલંકી, અનિલ જોધી, પન્ના અધ્વર્યુ ઉપરાન્ત ઉશનસ, બ્યોતિષ બની, રમેશ બની વગેરે છે. તો,

સામયિક, વર્તમાનપત્રોમાં પ્રસિદ્ધ થયેલા નિબંધકારોમાં રમેશ દવે, દેવેશ ભેળી, 'ક્ષમાથી', હર્ષદ કાપડિયા, ભેસેફ મેકવાન મુખ્ય છે. આડમાં ને નવમા દાયકામાં મળતર છતાં ધડતરની દૃષ્ટિએ ગોળી માટીનો સ્વાદ લઈ આવતા શુભામમેહમ્મદ શેખ તથા ભરત નાથકના લેખિત નિબંધો નૂતન સ્થિતિ-તરોની પ્રતીતિ કરાવે છે.

નવમા દાયકામાં અન્યરુચિ ન થયેલા, પણ 'એતદ્' અને 'ગ્રહપર્વ'નાં પ્રસિદ્ધ થયેલા શુભામમેહમ્મદ શેખ અને ભરત નાથકના નિબંધો વિરિષ્ટ પ્રદતરોમાં નિરૂપાયેલા નિજી ભાવવિશ્વને કારણે નોંધપાત્ર રીતે અલગ તરી આવે છે. શુભામમેહમ્મદ શેખના 'શેર જતાં' પારાના અને ભરત નાથકના 'મને ફેશ છે' પારાના નિબંધોની પહેલ-પ્રથમ લાક્ષણિકતા એ છે કે તે સુરેશ ભેળી કુળના નથી. બા બન્ને સમ્રાટ રવિશંકર, ધ્રુવ, સ્વાદ, કુતિનાં ગળકટ કાપનો પોતાના સામયિકી નિરૂપે છે એટલું જ નહીં; તેમની તળખામિનો સ્વાદ પણ લઈને આવે છે અને નિબંધકારોના નિરૂપણમાં રહેલું 'કુંવારાપણું' ઔઠ લાગીને પણ આકર્ષે એવું છે.

'વડોદરાથી ધ્રાંગધ્રા' જવા પાદરાની ચાગની બસ. હજી બે વાગ્યા છે એટલે ખાડો પહોં છું. હમણાં જ રસ આપટથો તેમા દૂધ, લી ને સુંડ પર નવાજ ને ફેળેતાતા રંગ ચડ્યા છે - થી થતો નિબંધનો આરમ્ભ વાનગીરો તો સ્વાદ અને રંગની સાથે આગ ને લેંધના અનુભવને વર્ણવે ત્યાં કાચી લેંધમાંથી ભજતાં આવેલા ધમરકણ વર્ણન તથા ઉત્તરનાતી હળવી ગયોરે ભૂમ્માં ચૂના ચહેરાઓથી નહીં, પણ પરમેવાથી ઓળખાયેલા માણસોના જુલુપ્સાજનક પરસેવાના લેવિધને લેખ-ગીજીવટથી આલેખે છે. પરસેવામાંથી પ્રગટતી વાસ વર્ણવી ન હોવા છતાં ભાવક પેલા વર્ણનમાંથી જ અનુભવે છે.

'મસમાં ચકના ચડતા પાંચ પ્રકારના પરસેવા ભેટવા એક સ્ટી ભૂખરી ભરીના, ખીલે કાળાંરો, ત્રીલે ચીકણો, ચોલે ટપક ટપક ને પાંચમે અગરિયો.' ('એતદ્' એપ્રિલ-જૂન '૮૭)

તે પૂરે બસ રોક પરતા દરમિયાને ચિત્રકાર-નિબંધકારની આંખ કઈ રીતે એકે છે તે એવું પણ રસપ્રદ લઈ પડશે :

ગજની રાહ ભેટી જનતાને છાંયડો અધવચ્ચે ચીરે. અવાજના રેળામાં રંગ ખોવાય. ભરવાડના લીલા અતરંગી વડા ભડાર પરસેવાનું પાણું ધમે. પાને ભરવાડનો ખીરો ડંગળાંગે દુવારો. સમે જલજાને ટાંટિયા ભેંચા કા તડકાના

તેજમાં હીરાકણી જેવી ધારનો છરેક ને જાંટા નીચે જળજળતી ભોંયમાં
પાણીનો પડછાયો ધેરાય.

પ્રવાસમાં ગળા પર સૂકાતા મેઘની વળતી પૂણી, નાકમાંથી મૂંગાં શોષતી
તર્જની સાથે આવેલા લીંટને બસના ધૂળિયા પતરા સાથે લૂછવાની ક્રિયા
વર્ણવવામાં કશું ન સૂઝતાં સમય પસાર કરવાના કાંકામાંથી જન્મતી સહજ
જતાંય જુથપ્સાખેરક પ્રવૃત્તિનું નિરૂપણ દાદ-માંગી લે છે. શેષ આખા પ્રવાસને
વર્ણવવાને બદલે કુશળ એડિટિંગની સૂઝ દાખવી, વર્તમાનના પોપકા ખેરવી
વતનની ચીસકાની વાડીમાં ઝોલેલાં પાણીના સ્મરણથી ભાવકને ઉનાળાનો
ગરમી અને જુથપ્સામાંથી મુક્તિ અપાવે છે. એ મુક્તિ ગદ્યમાં પણ આકારિત
થઈ છે :

‘...પછી ભાથું સૂકાં ભોગવાને પેલે પાર ચીસકાની વાડીએ દેશ
ઠાંઠે ભેંસ જેવડી મશકેતા ધોરિયે માથું ધરું ને ટાઢ પાણીનો ભેંસ
મારા રૂંદેરૂંદે ફાટી પડે, એ પાણીનો માર, એની ટાઢક, એ બન્ને સાથે
ઝીલ્યાની એકાઠી ઘડી.’ (પૃ. ૨૨-૨૩)

નિબંધના ઉત્તર ભાગમાં મિયાણાવાડ તથા ધાંચીવાડમાંથી પસાર થતી ખુલ્લી
ગટરમાં સેળી - ચબરખી નાખી તેને તણાતી જેવા દોડતાં, મૂતરતાં ટાબરિયાંનું
કથન - વર્ણન મઠયું ચિત્ર પણ ગમી જાય એવું છે. અન્તે સંકડાતા જતા
કમસ્તાનનું વાતાવરણ, એમાં ભિગી નીકળતાં લાખરાં ને સરગવા ને મૂત
જીવોના ભયાવહ નિરૂપણનો સાથે સ્મરણમાં આવે છે એમના જ ‘કમસ્તાન’માં
ઠાવ્યની પદ્ધતિઓ :

‘માથુસો ભાંખા અને ધૂળ ઘઈ એના પેટમાંથી લીલાં લાખરાં અને
પીળાં થોરના હળર હળર રાક્ષસો નીકળ્યાં સરગવાનું માંસ ખાઈને
શીળા પવનો નાસી ગયા.’ (‘અથવા’ પૃ. ૩૧)

‘ભાઈ’ (‘અથવા’ - માથું ‘૯૦) નિબંધમાં ભાઈની આસપાસ કુટુંબીજનો,
વર, મામ, મલી, લોકો, ધરતું આર્થિક-સામાજિક વાતાવરણ, કળિયા અને
નેકની રેખાઓ રંગ સહિત બિપસે છે. તેમાં ભિસરાતાં પંચેન્દ્રિયને સ્પર્શતાં
સંવેદનોની સંકુલ ભાવ તથા ગંઢુપરિમાણીય નિરૂપણ નિબંધને રેખાચિત્રથી
ઘણી રીતે આગળ ઘઈ જાય છે.

‘જેસલમેર’ ઠાવ્યમાં ‘ખારણે લોહાના કડે / ચાર પેઢીના હાથનો ધસરકો’
સંવેદનાર શેષ મા - બાપુનો સ્પર્શ તળિયા વડે જ પામ્યાનો તથા ભાઈ સાથે

સામરિયો, વર્તમાનપત્રોમાં પ્રસિદ્ધ થયેલા નિઝન્યકારોમાં રમેશ દવે, યોરેશ ભેધી, 'દ્વિમાર્થી', હર્ષદ કાપડિયા, જોસેફ મેકવાન યુખ્ય છે. આઠમા ને નવમા દાયકામાં ચલુતર જગતિ ધડતરની દૃષ્ટિએ નોખી માટીનો સ્વાદ સર્વ આવતા ગ્રુલામયોહનમદ શેખ તથા ભરત નામકના લલિત નિઝન્ય જૂતન રિયતનતરોની પ્રાપ્તિ કરાવે છે.

નવમા દાયકામાં મન્યસ્ય ન થયેલા, પણ 'એતદ્' અને 'ગવપર્વ'માં પ્રસિદ્ધ થયેલા ગુલામયોહનમદ શેખ અને ભરત નામકના નિઝન્યો વિરિષ્ટ સદતરેહોમાં નિરૂપાયેલા નિજી ભાવવિધને કારણે નોંધપાત્ર રીતે અલગ તરી આવે છે. ગ્રુલામયોહનમદ શેખના 'ધેર જતાં' ધારાના અને ભરત નામકના 'મને રોમ છે' ધારાના નિઝન્યની પહેલ-પ્રથમ લાક્ષણિકતા એ છે કે તે સુરેશ ભેધી કુળના નથી. આ બન્ને સુરેશ સ્પર્શ, દ્રાણ, સ્વાદ, યુતિનાં બળકટ કલ્પને પેતાના સામર્થ્યથી નિરૂપે છે એટલું જ નહીં; તેમની તળભૂમિનો સ્વાદ પણ લઈને આવે છે અને નિઝન્યકારોના નિરૂપણમાં રહેલું કુવારાપણું ઔદ ભાવોને પણ આકર્ષે એવું છે.

'વડોદરાથી દાંત્રા જવા પાદરાની ચાગી બસ. હજી બે વાગ્યા છે એટલે આડો પડું છું'. હમણાં જ રસ આપટયો તેમાં દૂધ, થી ને ચુંક પર અથાણાં ને ફોતોતા રંગ ચડ્યા છે' - થી કતો નિઝન્યનો આરગલ વાનગીગેતા સ્વાદ અને રંગની સાથે આશ્રા ને જીંધના અતુલવને વણુંવે ત્યાં કાચી જીંધમાંથી ભજતાં આવેલા ધમરકાનું વણું ન તથા હિનાળાની દળીતી ગયોરે ભૂમમાં જૂઠાં ચહેરાઓ નહીં, પણ પરમેવાથી ઓળખાયેલા સાલુસોના છુટાખાજા પરમેવાના વેલિધને શેખ ઓળવટથી આસેખે છે. પરમેવામાંથી પ્રગટતી વાસ વણુંવી ન હોવા છતાં ભાવક પેલા વણુંતમાંથી જ અતુલવે છે.

'મસમાં ચડતા ચડતા પાંચ પ્રકારના પરમેવા કોટવા. એક સો ભૂખરી જારીનો, બીજો કાચોતથે, ત્રીજો ચીકણો, ચોથો ટપક ટપક ને પાંચમો અચરિયો.' ('એતદ્' અગ્રિમ-જૂન '૮૭)

તે પૂર્વે જસ ફેન્ડ પરના દરજને ચિત્રકાર-નિઝન્યકારની આંખ કઈ રીતે ડીલે છે તે જોવું પણ રસપ્રદ થઈ પડશે :

'જસની રાહ જોતી જનતાને, છાંયડે અધવચ ચીરે. અવાજના યેગમાં રંગ ખોવાય. ભરવાડના લીલા અતલસના કાપડે ગરબડા મહાર પરમેવાનું ધણું મપે. પાસે ભરવાડની બીડીમાં થઈને કાચી કુંગળી કુવારો. સામે જલકાને ટાંટિયા જિંચા કરી મૂતરાવતી માં - તાકાતી

તેજમાં હીરાકણી જેવી ધારનો છરેકો ને ઝાંટા નીચે બળબળતી ભોંયમાં
પાણીનો પડછયો વેરાય.

અવાસમાં ગળા પર સૂકાતા મેલની વળતી પૃથ્વી, નાકમાંથી ગૂંગાં શોષતી
તંબૂની સાથે આવેલા લીંટને જસના, ધૂળિયા પતરા સાથે લૂછવાની ક્રિયા
વર્ણવવામાં કથું ન સૂઝતાં સમય પસાર કરવાના કાંકમાંથી જન્મતી સહજ
હતાંય જુથપ્સાપ્રેરક પ્રવૃત્તિનું નિરૂપણ દાદા માંગી લે છે. શેષ આખા અવાસને
વર્ણવવાને બદલે કુશળ એડિટિંગની સજ્જ દાખવી, વર્તમાનતા પોપડા ખેરની
વતનની ચીલડાની વાડીમાં ઝીલેલાં પાણીતા સ્મરણથી લાવકને ઉનાળાની
ગરમી અને જુથપ્સામાંથી મુક્તિ અપાવે છે. એ મુક્તિ ગદ્યમાં પણ આકારિત
થઈ છે :

‘...પછી લાચું સહાં ભોજાવાને પેલે પાર ચીલડાની વાડીએ કાશ
ઠાંઠે ભેંસ જેવડી મરાકતા ધારિયે આયું ધડું ને ટાઢા પાણીની ભેંસ
માના રૂંદે રૂંદે ફાટી પડે, એ પાણીનો માર, એની ટાંઢક, એ જન્ને સાથે
ઝીલ્યાની એકાદી ઘડી.’ (પૃ. ૨૨-૨૩)

નિબંધના ઉત્તર ભાગમાં ગિયાણાવાડ તથા ધાંચીવાડમાંથી પસાર થતો ખુલ્લી
ગટરમાં સળી-ચંબરખી માખી તેને તણાવી ભેવા દોડતાં, મૂતરતાં ટાંબરિયાતું
કથન-વર્ણન મદ્યું ચિત્ર પણ ગમી બંધ એવું છે. અન્તે સંકડાતા જતા
કથસ્તાનનું વાતાવરણ, એમાં ભેગી નીકળતાં લાગુરં ને સરગવા ને મૂત
જીવાના ભયાવહ નિરૂપણની સાથે સ્મરણમાં આવે છે એમતા જ ‘કથસ્તાન’માં
કાવ્યની પૃક્તિઓ :

‘માણસો ભાંગ્યાં અને ધૂળ થઈ એના પેટમાંથી લીલાં લાગુરં અને
પીળા ઘોરના હબર હબર રાક્ષસો નીકળ્યા. સરગવાનું માંસ ખાઈને
શીળા પવનો નાસી ગયા.’ (‘અથવા’ પૃ. ૩૧)

‘ભાઈ’ (‘અથવા’ - માર્ચ ૧૯૦) નિબંધમાં ભાઈની આસપાસ કુટુંબીજનો,
વર, ગામ, ગલી, લોકો, ઘરનું આર્થિક-સામાજિક વાતાવરણ, કળિયા અને
નેકની રેખાઓ રંગ સહિત બિખરે છે. તેમાં જિજ્ઞાસાનાં પંચેન્દ્રિયને સ્પર્શતાં
સંવેદનોની સંકુલ ભાવ તથા બહુપરિમાણીય નિરૂપણ નિબંધને રેખાચિત્રથી
ધણી રીતે આગળ વધે બંધ છે.

‘જેસલમેર’ કાવ્યમાં ‘ગારણે લોહાની ઠડે / માર પેલીના હાથને ઘસરેકા’
સંવેદનાર શેષ મા-બાપનો સ્પર્શ તળિયા વડે જ પામ્યાની તથા ભાઈ સાથે

રૂપરશ્મીનો સમ્બન્ધ તો દૂર રહી ગયો—ની વાત કરે છે ત્યારે એ અસાધ અને દિગ્ગજની સંવત્સરી તમા ચારી નાખતી અસિદ્ધિ હાવડને હવ્વણાવી નાખે છે.

ગિજાને બેઠાં કે હાથ પકડી લીધો. ઝાંઝું અડચા વચ્ચે કાન, નાક ને આંખથી જ પાગલા હોઈએ એમાંના ભાઈ એક ઘણા નજીક હોય પણ ભણે અડવાનો વારો જ ન આવે અને સ્વર્ણ-અનાયાસ આધો રહી નમ એવી નહિ અડચાની ઝોછપમાં જિજ્ઞાસો તો અમરો સંબંધ. નાનપણમાં માંને વાતું ફરફ અડતું ને એ મર્યાદા દીધા ખાટલે, ફાટેલા ગેરડે જિંદી પડતી ત્યારે, એના માંસેથી, પેટુ મૂંઝી હીંચણ લગી કું એને ખૂંદતો. ખાણને પહે કળતર. એ ચાર પર શેત્રુંજી નાખી મૂએ ને હું પીંડીથી ઘૂંટણ લગી ઉપરનીએ ચાલુ. મારા પહે બેચના દેહ એક વાવ. ઉપરથી કંઈક ચામડીતું પડ ને અંદર પોચી માંસપેશીઓમાં ગૂંદાતાં હાડકા ઉપર લપસતો, ફસડતો ને અધર રહેતો કું માંઆપને પહે પામ્યો હતો. હજી એ અડકારના અણકારા કાંઈ વાર પાનીએ વરવાય છે ને તળિયાની ખાઈમાં ખાલીપો ચમકે છે. ભાઈને પહે તો શુ હાથેય ઝોળખ્યા નહોતા. એકદે જતાં જતાં એમણે હાથ આપ્યો ત્યારે અભાવના ખાડા જિંડ થયા, એમા કૃષ્ણાશી આવી ને ઝીણુંઝીણું ડુંવાડીના ફરકાટ જેવું કાંઈક ફરકું". (૫.૧)

શેખ ભાઈને એમના ગુણ અવગણી સાથે ભેઈ, સાલળા, મુંઘી, રૂપરશ્મી શકાય એ રીતે તાદશ કરી શક્યા છે. સાથે જ ખૂંદતું નમ છે ધર-કુદુમ્બાતું વાતાવરણ.

શેખ ધરના કળિયાનો ધીમે ધીમે વિસ્તાર વધે તેનું સાચકદ્વ ચિત્ર ને આલેખે છે, એ ગદ્યના અઘાવઉતાર પણ વાતાવરણના લગભરને બરાબર ઝીંકે છે. આવા વૈવિધ્યસભર ગદ્યના નમૂના આખા વિજયમાં મળે છે :

'કળિયા પહેલા તો અંદરના ઝોરડે, પછી બારણે, પગથિયે ને પછી ડેલીએ, છેવટે ગલીની અધવચ ને છેક ત્યાં લગી રેલાય. ને કળિયા કાંઈ અમારા ધરની જ અરકપાત નહિ; શેરીનો સવિધારી યાપણ. એ ચડે મરચાંની ડમરી જેવો, પછી આજ સાચ. વાતવાતમાં લગાડિયું અંધાપ, સાડીકું તડતડ રૂટે એમ તિખારા છેડે, પછી એવો-અશકે કે કાંઈ ન બને. ભેતભેતામાં ધર સાથે ખડકની દોળા ને પછી તો આખી શેરી અવાય. એનો અવાજમા લોક ડોળ, હડાપણ જેવે મૂંઝી હશે,

‘લાંડે શેહશરમ છોડી છૂપી અપળખાઓ છતી ઢરે, સાંમસામે લૂગકાં ઉતારી નાચાં ધાય.’ (પૃ. ૨)

નિબંધોમાં સાંવેદનિક બળકટતા, દશ્ય સર્જવાની સૂઝ, ભયાવહ અને ખુશ્મસાબનક વાસ્તાવિકતાનું ગ્રીણવટસયું, સાચકલું, હયમચારી નાખતું હિંમતભંયું આલેખન, ઇન્દ્રિય સંવેદનોનું તાબપલયું આલેખન તેમજ વર્ણવિધયને અંતુદ્ધવ ગણતરેહો શ્રદ્ધામમોહમ્મદ શેખને સમકાલીન નિબંધકારો વચ્ચે અનોખા પુરવાર કરે છે.

શેખની નિબંધોમાં તત્કાલીન વર્તમાનની ક્ષણોમાં ઘર અને વતનનાં હયમચારી નાખતાં, પીછો ન છોડતાં સંસ્મરણો સંકુલતા સહિત સ્થાન પામે છે. આ નિબંધોમાં વર્તમાન વડે અતીતને અને અતીત વડે વર્તમાનને પામવાનો પુરુષાર્થ પ્રગટે છે.

ભરત નામક અબ્રામા, ઢાટા, તડકેધર જેવાં સ્થળોએ વીતાવેલા બાળપણના દિવસોનાં સારાં-માઠાં સ્મરણોમાં સીધા સરી જઈ ત્યાંના બૂદશ્યો, રૂપશી, સ્વાદ, ગ્રન્થ આદિના અનુભવોની લીલા દક્ષિણ ગુજરાતની બોલીનાં સ્વાદ સાથે નિબંધોમાં આલેખે છે. નિબંધોમાં દક્ષિણ ગુજરાતની બોલીનાં લહેજ-લહેકાનો અચળ્યો રસ પ્રથમવાર ચાખ્યાની તુરિત પણ લાવકને યથા વિતા રહેતી નથી.

‘ઢાટા’માં ઘરની ખાજુમાં આવેલી વાડીમાં લીંછુ તોડવા જવાના ‘ખે’ અનુભવો, ચાંકરી ભેંસ અને એનું દૂધ ખીવાનું સ્મરણ, ઓટલા પર જીંધા સૂઈ દશ્ય ખાજુવાનો આનન્દ - આ સર્વ નિરૂપણોમાં રહેલી ઇન્દ્રિયસંવેદતા સ્પૃહણીય છે.

લીંછુ તોડવા આ ઉશ્કેરે છે ત્યારનો લહેજો કાન દઈ સાંભળવા જેવો છે :

‘જા ની જતો ઓંધ તો...હારો લાગે છે. અથાણા કરવા જેઈતો છે.

જા ની ફાસી.’ (એતદ્ બોકટો.- ડિસે. ૮૭)

એ સાંભળી અનુભવાતી ખીક, લીંછુ તોડતાં ભગેલા ભય, લાલચ, આનન્દ તથા ખાણેલાં રૂપશી, સુગ્રન્થ ને સ્વાદ આખા નિબંધમાં વિસ્તર્યાં છે :

‘લીંબા તૂટે કે પીળા રંગોની ઝાલક ડીલને લાગે. લીંછુ તાણું તો ભેગી ડાળ વળે. લીંછુ ભેગી પતી આવે. પતીમાંથી દૂધિયા ચીકની દૂંદેડી છૂટે. હરમી એની સુગ્રન્થ નાકનાં ફાયલો હો ફાટ ફાટ ધાય. ખમીસનો લાવ ખોળો, લે લેતો જા. સીંચોસીંચ લીંબાથી ખોળો હો

કાટ કાટ. ભોંતની પેલી ગમ તો બાનો ઈંધારો આવે એટલે મારી ફરી કાટે. 'આવવો રે...' મારા કાન સસલાની જેમ બિચા થાય ને ખભે બલિયાની જેમ કરકરો. ત્યાંથી તીરછે તીરછો કરચલાની જેમ ભાડું. સફી પાંદડીઓ પગ પડતોં કરકં કરક લાગે - 'પાપડનો બૂકો થાય એમ. (૫. ૧૫) આખાય પરિચ્છેદમાં લો'છુ તોડતા બાળકના મનોભાવો ડોલવટપૂર્વક નિરૂપાયા છે. એટલું જ નહીં, એમાં જ્ઞાન-દ અને ખીંકથી વંધતા હલ્લના ધમકારા પણ ગદ્યમાં ઝીલાયા છે.

એ'સ દોષા પછી જા બાળકને પ્રેમ અને ધાકથી પારખી દુધ પીવડાવી દે' છે ત્યાં'નું બોલીના સવાંદવાળું બાળકના અનુભવનું નિરૂપણ સ્પષ્ટ સ્પર્શીય છે :

'સોટી ઉપર બેઠી આવેલી કીચુની દુગરીઓ નાકની ડાંડીને માઝી નામ; દુધમાંથી તણખલાંની, સે'સની કરકરી આમડીની ને સોટી ડાલુની વાસ આવે તે દુધ મને ની લાવે. પણ જાની આખા કે'ય કે હોખી બ. એટલે મારે આમોટી કપરા વચર હોખી બવાનું. મારી આંખમાં ઝળ-ઝળિયા ફેટી આવે. (૫ ૧૬-૧૭)

ખીંછ વાર સ્વેચ્છએ લો'છુ તોડી લાવે ત્યારે જા બાપુલની ખીંક મનાવી લો'છુ તોડવાની ના કહે એ કીચુઆ બાળકના મનમાં રોષ સહિતનો સંધર્ષ બ-મે છે. અને તેની પ્રતિક્રિયાએ એ'સને સોટીયા ફટકારી બેસે છે. અહીં બાળકનો સંધર્ષ સુરેરે વ્યક્ત થાય છે :

'લો'જા લાવવા તો એણે જ ધોકલો મૂકેલો. બૂલો વેઈ ? અથાણા કરવા જોઈતા છે. આવે ની તોડતો. સડી થાય પાછી...' (૫. ૧૮)

નિબંધકાર ભરત નાથક સૌંદ માસે કેમેરાનું કામ પણ કઠાપી રોકે છે. કુશળ સિનેમેટાગ્રાફર પોતાની ફેમમાં જોઈતાં દરેક એક પછી એક મઠવા ભય એવી અનેક કલાત્મક ફેમ ભાવકના ચિત્તમાં સૌંદ દ્વારા કંઠારાત્રી ભય છું (ભરત સુઝવાળો હાસિયાર છે એનો લાભ પણ એને દરેક સર્જનમાં મળ્યો છે તે જોઈ શકાય છે.) બે એટલું જ થયું હોત તો કઠાચ વર્ણનને એક જ પરિમાણ પ્રાપ્ત થાત, કિન્તુ સાથે મધ, અવજી, સ્વાદ ને સ્પર્શ, તાદતાં પરિમાણો ભળતાં દરેક સ્વ-સ્વ થઈ જાય છે. 'અધામાં'ના આરમ્ભ આ સન્દર્ભે પાંદ કરવા, જેવો છે.

ચોમાસાની રાતે મહાભાગતની કથાના અવધ્ય સાથે મતમાં ખેલાતાં દરેકની હીલાને નિબંધકાર સુઝપૂર્વક આલેખી રાક્યા છે. કથા સાંભળવા એકત્ર થયેલા લોકો અને બં'બાફે'દનું આ વર્ણન :

‘અને જ્ઞાનસંસ્કરતે, અજ્ઞવાળાનું કુંડાળું કરીને ડોસાંડગરાં ને લાદી ભેગો છું’ એ મહાભારત સાંભળવા બેસી ચયો-હોઈ. જેમાં-વરસાદના બે-ચાર લુલકા-છાંટાં, ફળિયામાંથી છટકી આવી મારા કાનની ખૂટ પર જમાવીને સાંભળે. અંબાફાઈના તાબે માંબેલા કરકરા તંગ દોરા જેવા અવાજ કાનમાં બેસતો જાય. નાક મહાભારતનાં-અખરખની પતરી જેવાં-અડકે તો ભૂંકે થઈ જાય એવાં-પીળાં પાનાની સોડમ બેસથી ખેંચતું જાય. પલાંઠી મારી પ્રજા જાણથી લીંપેલી ભોંયને સંધતા રહે...અંબા-ફાઈની ખારેક પરની કરચલી જેવી આંગળી પુરાણનાં પાનાં ફેરવતી જાય. એના બોખા મોંની દાખડીમાંથી એક પછી એક રંગીન ચિત્રો નીકળતાં જાય.’ (‘એતદ્-શુદ્ધાઈ’ ૮૪ પૃ. ૧૧)

‘તડકેશ્વર’માં અજ્ઞવામાં એક આનો લઈ મેલો માણવાનો અનુભવ શબ્દસ્થ થયો છે. વાંઝરાનાં વૃક્ષો વચ્ચેથી પસાર થતાં મોસમમાં રાત્રી જાંણ પાડવા ઝાંઝ પર ચડવાનું સ્મરણ નિબંધમાં સરસ રીતે જોડાય છે. એમાં મિત્રોના અવાજ પણ ઉમેરાય છે : ‘ટિહલાણીએ કાં જાય ? ડાળી ટહરી ઓંધ જે વાંઝરાની-બેન’ની આબદા મારે, ભોળલાની જેમ નીચે હેરવાઈ ની પડતો.’ (પૃ. ૧૨) અહીં એડિટીંગની સૂઝ પણ દેખાય છે. અંજુકાકાના ચોથા દીકરા મનહરના પગમાં ચંપલ, એને મેળામાં વાપરવા મળેલા વ્યાર આના અંને પોતાને એક આનો જ એ વાતની ખીજ ધૂળ ઉડાડતા ચાલવાની ક્રિયામાં પ્રતિબિમ્બિત થાય છે. તો, એક આનાને ‘બો બંધા કરવા’ એક આનામાંથી ચાર પૈસાં બનાવ્યા.’ એ કાણ્યાવાંળા બચેલા એક પૈસા સાથેની રમતવાળી વાતમાં પૂર્વે નોંધ્યું છે તેમ, બાળકના મનોભાવોનું ઝીણવટપૂર્વક નિરૂપણ કરવામાં ભરત નાયક સફળ રહ્યા છે.

દક્ષિણ સુજરાતની બોલીની સાથે સાથે અનવધાનને કારણે કયાંક કયાંક માન્ય ઉચ્ચારણો નિબંધમાં રહી ગયાં છે સુરત ને બદલે હરત, પૈસાને બદલે પૈહા, ડોસાંડગરાં ને બદલે ડોહડગરાં, હતો ને બદલે હિતો તથા પડખો હતો, પહોંચ્યો હતો વગેરે સહેલાઈથી બોલીમાં રૂપાંતરિત કરી શકાય એવાં છે.

શુદ્ધામમેહમદ શેખ અને ભરત નાયકના નિબંધોમાં કશાય અલિનિવેશ વિના સહજ રીતે અને બંજકટ રીતે પ્રગટતી તળપદ સૃષ્ટિ માણી શકાય છે. બન્ને સર્જકોનું સંવેદનશીલ મહાર વ્યક્તિત્વ તેમનાં નિબંધોમાંથી કોપાં કરે છે. સુજરાતી લલિત નિબંધ અને સુજરાતી ગદ્યને આ બન્ને સર્જકોએ નવું બળ આપ્યું છે.

‘અરણ્યેમાં આઠાશ દેખાય છે’ (૧૯૮૫) અને ‘ઝાઈ સાદ પારે છે’ (૧૯૯૦) સંગ્રહો સાથે મહિલાલ પટેલ તથા ‘લીલાં પલ્લ’ (૧૯૮૪), દર્શોડર (૧૯૮૮), ‘ધાસનાં ફૂલ (૧૯૯૦) લઈને પ્રવીણ દરજી નિબંધ સંકલિતમાં પ્રવેશે છે. આ બંને નિબંધકારો એકબીજાને અંશે સુરેશ ભેષીના નિબંધોથી પ્રભાવિત છે. અસર ઝોલપી એક વાત છે, પણ બે નિબંધોમાં સુરેશ ભેષીની પંક્તિઓ શબ્દાન્તરે પડવાય તો એને શું કહેવું? સૌ પ્રથમ ‘તો મુજરાતીમાંથી મુજરાતીમાં થયેલા ભાવાનુવાદો ભોઈએ! પ્રવીણ દરજી ‘લીલાં પલ્લ’ના સત્તાવીસમા નિબંધને આરંભ આ રીતે કરે :

‘તમે અનુભવી રજા હો એ બ વાત મારે તમને કશી છે. બને તેવ જ કાન પાસે આવીને. આ બહેર વાતને કાન પાસે આવીને કહેવામાં બ ખરી મઝા છે. વાત સોલજનાં તમારો અહેસો બર રગુબડો થવ નો છે’ (૫. ૧૧૯)

હવે ‘જનાન્તિકે’ના પ્રાકૃત્યનની પંક્તિઓ ઝાઈ પલ્લ કીશ-દિપલ્લુ વિનાં વાંચીએ :

‘આપણા નાનકડા હૈયામાંથી બે જલકાઈ બપ તેને આપણે ખીબ ઝાઈ અનુકૂળ હૈયામાં મંધરી રાખવા હબીએ. આ બે હૈયાં સિવાય ત્રોલુ’ ઝાઈ એ વાત બણે નહીં, માટે એ વાત છેક કહ્યુંમૂળ પાસે જઈને કહીએ. ને ત્યારે કહ્યુંમૂળ બે રતાશ પકડે તેના રંગ પલ્લ પેલી વાતમાં બળે. ‘જનાન્તિકે’ના બેતાલીસમા નિબંધમાં મુશળધાર વરસાદ ભોઈ સમરજે આવેલી બોહસેરની પંક્તિઓનો આસ્વાદ કરાવતા સુરેશ ભેષીના આ શબ્દો :

‘prison બોડે vast વિશેષલ મૂકવાથી વાત ફેલી બમ’કર બની બપ છે! એ વિશાળ કારાગારમાંથી મુક્ત કરવાનું વસુદેવકૃત્ય કોણ કરશે? (૫. ૧૦૪).

તો, મહિલાલ પટેલ ‘અરણ્યેમાં આઠાશ દેખાય છે’ના પન્દરમા નિબંધમાં સમય સન્દર્ભ લખે છે :

‘...ને સમયે એના કારાગારમાં આપણને પૂરી દીધા છે.. ચમત્કાર વિનાના આપણા યુગમાં કોણ વાસુદેવ આવીને આપણને ઊઘાવશે! (૫. ૯૮)

આ ઉપરાંત બંને નિબંધકારોનાં કેટલાંક કદપનોમાં, સ્વલ્પલ્પોમાં, સાહિત્ય-વિમર્શમાં સુરેશ ભેષીના મઘની છાયા તરત બ નજરે અકશે.

મહિલાલ પટેલના નિબંધો મુખ્યત્વે બે ધારાઓમાં વહે છે. પ્રકૃતિ-કેન્દ્રી

નિબંધોમાં ઋતુઓ, વન-અરણ્ય, વૃક્ષો માટેનો રાત્ર પ્રચુર માત્રામાં આલેખાયો છે. રથળદેવી નિબંધો પ્રમાણમાં ઓછા, છતાં એમાં નિબંધકારનો પોતીકો રણકો પામી શકાય છે. 'ઈંડરથી જામણા', 'એક યાત્રા વલ્લવપુરાની', 'પન્ના-લાલતું માંડલી', તથા 'મારી સીમ અને સજ્જન'માં નિબંધકાર મહિલાલક્ષ અનુક્રમે હિમાશંકર, રાવણ, પન્નાલાલ તથા રામચન્દ્ર પટેલના વતનપ્રદેશના વિહાર નિમિત્તે ત્યાંનો 'ઝોંપજૂમિ' ત્યાંના લોકો, ત્યાંના અસખાળ તથા તે તે સજ્જનની કૃતિઓનાં સૌન્દર્ય સ્થાનો, સહજ રીતે, ખોલતા રહે છે. આ બધું, એકમેકમાં સરસ રીતે મળી-ભળી જવાથી, નિબંધનું 'તોખું' પોત પ્રગટી આવે છે. એમાં 'એક યાત્રા વલ્લવપુરાની' તથા 'ઈંડરથી જામણા'માં નિબંધકારની સજીવ હયાતી સ્પન્દિત થાય છે. 'વીરશ્વર સારણેશ્વર' તથા 'વિદ્યાનગર' નિબંધો પ્રજ્ઞ તરત જ યાદાવે એવા છે. વિદ્યાનગરને એની વિશેષતા ને મર્યાદા સાથે માણી શકાય છે.

આ સિવાય સજ્જનનાં સ્પર્શ ઉધડ્યો છે એવાં વર્ણનોમાં વરસાદ અને વરસાદી હવાનાં, જળકટ ચિત્રો જોઈએ :

‘વતરાજિભાંથી હણહણતા. અંધોની જેમ વરસાદને દોડતો-પ્રસરતો જોઈ છું.’ (અ. આકાશ. પૃ. ૩૮) તોફાની જળદે જેવા પવન છૂટે છે, વૃક્ષોને રથવાયા કરી મૂકે છે, વર્ષા પછી ટપકાનાં પાંદડાંને ઊંચેડી તાળે છે’ (અરણ્યો. પૃ. ૪૫)

અનમાં થતી ઉથલપાથલોને મહિલાલ સરસ કલ્પન દ્વારા અભિવ્યક્ત કરે છે :

‘ઠંધારેક વાંદરો છૂટી ગયા પછી રેંટના અવળા ચક્કર ભેટી ખાલી ડોહોનો ચક્રાટ લોહીમાં મગી જાય છે’ (અરણ્યો. પૃ. ૧૦૨)

મહિલાલ પટેલના પ્રકૃતિવિષયક નિબંધોમાં આવતું ‘એકસૂરીલાપણું’ સહજ ભાવકને સતત કહે છે. ગઘમાં સુરેશ જોષીની લઢચોળી ઈંદંતા વારંવાર જોવા મળે છે. આ નિબંધોમાં અનુભવાતી મુખરતા અને પુનરાવર્તનો આસ્વાદમાં વિદ્યનકર નીવડે છે. ‘અરણ્યોમાં...’ના પૃષ્ઠ આઠ અને નવ તથા ‘કોઈ સાદ...’ના ખાલીસમા નિબંધની આરંભની પંક્તિઓ આ સુંદરે તપાસવા જેવી છે. દાદા સાગના પાંદડાંની છત્રો બનાવી આપતા હતા એ વાત ‘અરણ્યોમાં...’ના પૃષ્ઠ તેવીસ અને ઉડતાલીસ પર તેમજ ‘કોઈ સાદ...’માં પણ જોવા મળશે. નિરૂપણનાં પુનરાવર્તનોની સાથે સાથે નિબંધનું પુનરાવર્તન પણ આશ્ચર્ય પમાડે છે. ‘અરણ્યોમાં...’નો ‘તડકો ઉધડ્યો છે’ નિબંધ ‘કોઈ સાદ...’માં ‘તડકો’ શીર્ષક તળે પ્રગટ થાય છે. (સુ.જો.માં પણ એક સ્થળે આવું) પુનરાવર્તન જોવા મળે છે. ‘જનાન્તિકે’ના બેતાલીસમો નિબંધ ‘ઈંદમ્ સર્વમ્’માં

પણ મને છે). 'ઠાળ બ' દુલ્લભસુમિત દુર્લભ-સોહિનીમ્ સુહાસિનમ્ સુમધુર-
ભાષિણમ્-નો હોય' ('કોઈ. પ. ૬)માં થયેલા વ્યાકરણરૂપે નિબંધકારની નજરમાં
નહીં આવ્યો હોય ? મણિલાલ મરુનને રચાને મરુણ શબ્દ વારંવાર પ્રયોજે
છે ત્યારે પણ આશ્ચર્ય થાય છે. 'અરણ્યમાં આકાશ ઢોળાય છે'ની સરખા
મણીએ 'કોઈ સાદ પાડે છે' સંગઢમાં નિબંધકાર, મણિલાલ વધુ પડવ જન્મા છે.

પ્રકૃતિનિરૂપણ, બાળપણના સ્મરણો, વ્યક્તિચિત્રો, સ્થળવિશેષ ઉપરાન્ત-
વિભિન્ન વિષયોમાં વિહરતા પ્રવીણ દરજ્જાના વણ નિબંધ સંગ્રહોમાંથી 'ડીપોટી-
સાહેબ', 'જ્યેષ્ઠની એક ઝંપોર, ઈશિતા અને જળકણ', 'ટેશન' (લીલાં પ. ૫૪)
'સમય', 'હું', 'પગ ને ટાપરેશિયસ' (હર્ષાકુર) 'ફુફિ' નની કામના' 'દીવાલ'
(ધાર્મિકા ૬૩) જેવા નિબંધોમાં સજ્જતાનો સ્પર્શ વરતાય છે.

ફટક પામે ઊભી રહેલી જસમાંથી બાળપણનું 'ટેશન' નિબંધકારની
સાથે સાથે શાવકના ચિત્રમાં પણ ઉલ્લસ્ટ આવે છે. નિબંધને અંતે ધાવાયેલા
બાળપણની દીસ 'હવે મને મારા ટેશન પર ઠોણ ઝોળખરી ?' (લીલાં પ.
૮૧)માં અનુભવો રોકાય છે. 'ડીપોટીસાહેબ'માં પુત્રીની રાજ્યાના ઇન્સ્પેક્ટરને
નિમિષે લેખક બાળપણમાં ગેતે અનુભવેલા ઝિલા પ્રસંગને, એ સમયના વાતા-
વરણને ધબકવું કરવામાં પ્રવીણ દરજ્જાને સફળતા મળી છે. 'હું', 'પગ ને
ટાપરેશિયસ'માં 'આપણે કટાઈ ત્રયેલા ઝોળરોની જેમ' જન્મ્યા, 'આપણે
કશાની સામે બાથ બીડવાને લાયક' રહ્યા નહીં, 'આપણા અન્ધત્વને કારણે
આમન્દની અનેક ઘણો વેડફી નાખી ને 'સમય હવે યઈ ત્રયોગી વેદના વાચ્ય
પામી છે, અહીં આવતા એલિયટ કે કેવેલીના સન્દર્ભો આજુબુજ નથી લાગતા.

'ફુફિ' નની કામના' નિબંધ ભાવકે પારી હોય તેનાથી જુદી રીતે-અમી
જય એ રીતે વિકસે છે. અષાઢ છતાં વધો થતી નથી એટલે હવે નિબંધકાર
વદ્-પ્રશ્નિણીના વિરહની વાતમાંડમે એવું અનુમાન ખેડું પાડી મૂલકટિકમ્માં
આવતા ભાવકાના પ્રસંગથી શાવકને ભીજવે છે. પણ અંતે, 'આ ફુફિ' ન
આરુદત માટે સુદિન જાને છે' જેવું લક્ષ્ય રચવાનો લોભ નિબંધકાર કેમ
ટાળી રાક્યા નહીં હોય ? વર્તમાનની વાચતી વાસ્તવિકતા અને ભૂતકાળની
મધુર ધ્યોનોનો અનુભવ જરાસંધના સન્દર્ભ સાથે ઉચિત રીતે સંબંધિત થયો
છે : 'સહા' મેરુતીની રેવળાં જુ'જેલા એક વચને અત્યારે ઉપાડી રાકવો નહીં
તો બીજા પરને ચક્ર જનતાં પણ અટકાવો રાકવો નથી' (હર્ષાકુર પૃ. ૧૧૫)

પ્રવીણ દરજ્જા પ્રિય અભિનેત્રી નરગીસના મૃત્યુથી અનુભવેલા આદતની
વાત કરે છે પણ એમની બે ફિલ્મોના નામોલ્લેખ સિવાય નરગીસની અભિ-

નયઠલા વિષે ઊંડાણથી વાત કરવામાં નિષ્ફળ જાય છે. ઈકરમદના 'સૌન્દર્ય'ને ખસવાનું મન ન થાય એ રીતે, રાખ્દના કેમેરામાં ઝડપી શકતા નથી. 'દરબાર અને દરબારીઓ'માં 'જૂઠળા', 'શતાવરોળહેત', 'મેઝરારામ' જેવા પ્રયોગો આત્મીયતા સિદ્ધ કરવાને બદલે ચાવળાશય લાગે છે. અન્યત્ર પણ સંવાદ સાધવાના દહેકા લટકેલિયા જેવા લાગે છે. તો, 'વિઝિટિંગ કાર્ડ'ની ડેટલીક લઢલો શુણ્વન્ત. શાહ ને અનિલ જોષીનું સ્મરણ કરાવે છે. 'તેણી' જેવો અનુવાદિયો પ્રયોગ બે-ત્રણ સ્થાને કરવાનું શું પ્રયોજન? 'તે યયૌ ન તસ્યૌ' નાં પુનરાવર્તનો પણ ઠેક છે. 'ચૈત્રના પ્રભાત...' (લીલાં. પૃ. ૨૩), 'એ દુમ્મ' (લીલાં. પૃ. ૧૧૧) 'મુક્તિ એ જ મુક્તિ' (લીલાં. પૃ. ૧૪૬), 'અનાસક્તિપર્વ' (લીલાં. નિબંધ : ૧૬) તથા અન્ય સ્થાનોએ સુરેશ જોષીનું સ્મરણ સહજ રીતે થાય છે.

મિસ્ત્રને બદલે 'મિસ્ત્ર' (લીલાં. ૧૧૪) સમયને બહુશીને બદલે બહુ-રૂપિણી (પૃ. ૧૨૦) 'બપોરનો અધ્યાહન વેળા' (લીલાં. ૬૭), દેવદેવી, નર્તકીનાં જાંખ હારે એવાં મરોહદાર સ્થાપત્યો (લીલાં. ૧૯) જેવો બૂલો પ્રૂફરીડિંગ વેળાએ પણ ટાળી શકાઈ હોત.

૧૯૮૮માં 'હોની માટીની ગહેક' લઈને આવતા કિશોરસિંહ સોલંકી ઉત્તર ગુજરાતની બોલોના લહેજ-લહેકા ને સુખ્ય સહિત વતનનાં ચિત્રો આલેખે છે તેમાં મેળા, ઉત્સવો, લગ્ન, મરણ જેવા પ્રસંગોનું દસ્તાવેજીકરણ પણ છે. લગ્નજય બધા નિબંધોમાં વીતી ગયેલો નિર્ભેળ આનન્દનો ક્ષણો હવે અતુલવવા નથી મળતી, બધેબધે લોક સંક્રમણ માંડ્યું છે—એ, વેદનાનો સુખ્ય સૂર ક્યારેક કાવ્યાત્મક રીતે તો ધણી વાર મુખર રીતે પ્રગટતો રહે છે. 'જૂઠણ', 'પેંડારિયા' ને 'ધૂળેટી'માં લલિત નિબંધ તળપટ્ટી હટા સાથે ખીસે છે. ડેટલીક તાજપહરી, રણકતી ગલ્લ લાતો આસ્વાદીએ.

'તમે ને માનો મારા ભે, પણ ચખૂતરે મુઠી ભરીને અનાજ નાખીએ એમ ગામમાં વાત વેરાઈ જાય' (હોની...૩૩)

'(તમે) પાણીની જ્યમ પછંસા વેરતાં અચકાતા નથી પણ અમારે મન રૂપિયો તો ગાલના પૈડા જેવો અતો. (હોની...૭૪)

'આ બહુ' યાદ આવતાંની હારે આંસ્યો હોની થઈ જાય છે અને મન તો પાણીમાં પડેલા દેશની જ્યમ સ્તો. (હોની...૭૬)

કિશોરસિંહ ઉત્તર ગુજરાતના હોળી, ધૂળેટી, ગોપુલ આક્રમ વગેરે ઉત્સવો, વિવિધ મેળાઓ, લગ્ન, મરણ જેવા પ્રસંગોની ક્રિયાઓને તાદર્ય કરી શકે છે. તો,

એની સાથે એ પથુ-નોંધવું રજુ કે દસ્તાવેજકરણની લાલચમાં લલિત નિબંધનું લાક્ષિત્ય અળખાવી દે છે. ‘તમોને શું વાત કરૂં ?’ ‘તમે તૈ માનો મારા ભે’ ‘તમને એથી શું ?’ એવા આત્મીયવલયાં લહેકા ‘કપાચેક’ ગમી જાય; પણ તેની અતિશયતા ઠડપા વિના રહેતી નથી.

‘હોની માટીની ઘહેક’માં એકનો એક ભાવ શબ્દાન્તરે આવતાંયા કરે છે તેથી આરંભની તાજા એકવિધતામાં સરી પડી નીરસતા જન્માવે છે.

અનિલ જોષીના ‘કેટલુ’ (૧૯૮૮) અને ‘પવનની વ્યાસપીઠ પર’ (૧૯૮૮) સંગ્રહોને એમના જ શબ્દોથી ઓળખાવવા હોય તો કહી શકાય કે ડોર ‘... કાગળ પર બોલપેનને ફિચાઈએ.’ બીજી રીતે કહીએ તો અનિલ જોષી એક નિબંધના સજ્જક છે.

આ એક નિબંધ તે ‘કાગરી’. કાગરી માથેને કેન્દ્રમાં રાખી રચાયેલા નિબંધમાં કાગરીની ચંચળતા, ‘તેનું રૂપ, તોફાનીપણું’, તેને માટેના આરંભનો પસંદગત, જેમ જેમ તે કૂંધ આપતી જન્મ થઈ એમ કેવો બદલો બંધ છે એનું સૂઝબુઝું આલેખન થયું છે. આખરે ધરવટો પામી રખડતી થયેલી કાગરીના થત્કુ - સમાચાર સાંભળી અધીર જીવે બાળક ત્યાં પહેંચે છે, એ અતિસૂઝવત ઉચિત રીતે શબ્દસ્થ સમુદાય છે :

‘આ ખખરે સાંભળી મારી પર મેડી તૂટી પડી. કું’ સુડીવાળોને હિંદાડે પગે ડેલી ઠેકતોક તેરીના પાણીની ડેમ ખાવો જેટવાળી મરી સોંમરવો, તારિયાવાડની મરિજાદ વટાવતો, ફૂકડા ઉડકેટ લેતો ઉધાડી મટર ફૂલો, ફૂતરા સાથે ભટકાતો, ખાટખીવાડ તરફ જતાં ચાડાં-તારવતો,’ વળકે લેતો પડતો આખડજો ધોડતો ધોડતો એક બેડા ઘાટના મકાનની બાપરીએ આવીને બોલો.’ (કેટલુ)

‘ફાતરાં’ નિબંધમાં અનુની સુકીને ‘રેશમી સાડોની ચાંદની’ આપેલી ઉપમા કમરણીય છે. અનુ સાથેનું સંવેદન તથા ‘ઝીંખમાં મકરન્દનું ફળિયું’માં નેહિ મકરન્દની વ્યક્તિતા અનિલ જોષી ઉપસાવી શક્યા છે.

નિબંધ એટલે કવૈરવિકાર એ સાચું, પણ એ વિહારમાંથી સજ્જક નિબંધનું રૂપ ન જન્મ્યા, ગદ્યમાં જોડકોના લહેકાને રચાને ત્રતકડાં, માસરખત, શબ્દજળ તથા સપાટી પરના વિચારબુદ્ધિનો અતિરેક જોષા મજે ત્યારે સજ્જકતાના પ્રશ્નો ઊભા થતા હોય છે. અનિલના નિબંધોમાં સંવેદન અને દર્શનનો તથા વિચારોની સળંગસૂરતાનો અભાવ દૃષ્ટિએચર સાચ છે.

—‘કાગડાઓ સુંદર પંખીની હરીફાઈ કરવા બ્યૂટી પાલેરમાં જતા નથી’ (પવન. ૩૧)

—ખરતાં પાંદડાં જોઈ 'મને લાગે છે કે વૃક્ષના ધરમર્થો' કેટલી
અધી પસ્તી નીકળી છે! (પવન. ૫)

—'રાહુ ભલે મેશનો હોય આપણે હંમેશના છીએ'

આ અને આવાં અનેક વાક્યો—બ્યાખ્યાઓ નીચે નામ ન હોય તો એના
લેખક અંતિલ જોષી, અલુવન્ત રાહ કે સુરેશ દલાલમાંથી કાઢ્યું છે તે પારખી
ન શકાય એવી ઈદંતા એમના ગદ્યમાં છે. આ ઉપરાન્ત લેખકની શબ્દરમત
અને વિનંતી જોઈએ :

—આમ ઓસરી એ ઓરડાનો એતોવિસ્તાર છે અને ફળિયું એ
ઓસરીનો એતોવિસ્તાર છે.

—(ઈશ્વર) 'જીડતા પંખીને સ્ટેચ્યૂ કહે ત્યારે કૌંચવધ થાય છે...
એ ભાષાને સ્ટેચ્યૂ કહે ત્યારે શબ્દકોશ થઈ જાય છે. (પૃ. ૧૪)

—મને લાગે છે કે પરિપક્વતા એ આત્માનો કાપાનિટિસ છે.
(પવન. ૩)

—આપણે પ્રેમની ક્રિયા કરતા નથી; પણ હિતરક્તિયા કરીએ છીએ
(પવન. ૬૫)

—બાળકની સંભાળ લેતી 'નર્સ' એ બાળકની મા નથી પણ 'મા'નો
અનુવાદ છે (૬૬)

બૈદ્યેર સાથે બહોત લહેર જેવી સસ્તી શબ્દરમત કરતા પણ લેખક
અચ્છાતા નથી. આવા નિબંધકારના સંગ્રહ 'સ્ટેચ્યૂ'ને સાહિત્ય અકાદમીએ
(એની પસંદગી સમિતિમાં તે આપણા જ વિદ્વાનો!) 'એક પુસ્તકની મહોર
મારી એ જેવી મોટી કરુણતા!

બાળપણનાં સ્મરણો તથા વર્તમાન સમયની વિષમતા નિરૂપતા
નિબંધોમાં ક્યાંક ક્યાંક પ્રગટતા તથુખા શબ્દચાળે ચલી જવાને કારણે કે.
ચોખ્ખ માવજત વિના ઓલવાઈ જાય છે. એક નિબંધમાં શેરી અને અટરતું
બોલચાલની ભાષામાં ચિત્ર આપતી વેળા 'શૌચકર્મર્થિ' તથા અન્ય સ્થળે
લો'ટને સ્થાને 'દ્રઞ' જેવા તત્સમ શબ્દો આગ્રાંતુક લાગે છે.

બન્ને સંગ્રહોમાં 'મને યાદ છે,' 'મને યરાબર યાદ છે' (પન્દર સ્થાનોએ),
'મને એવું લાગે છે,' 'મેં હંમેશાં જોયું છે' (દસ સ્થાનોએ) 'અહીં' કહેવાનો
મુદો એ છે, 'અહીં' સમજવાની વાત એ છે, 'કહેવાનું' તાત્પર્ય એ છે
(સત્તર સ્થાનોએ) જેવા શબ્દચુઓને ટેકે નિબંધકાર સંવાદ રચવા મથે ત્યારે
અભિવ્યક્તિની સૂઝનો અભાવ સિદ્ધ થાય છે.

વિવિધ પ્રણીઓ, સાથેના સ્મરણો આલેખે છે. કેટલાક પ્રસંગો સ્પષ્ટ છે. માનવજાતનાં વિવિધ સ્મરણો વચ્ચે ‘પ્રકારાન્તરે,’ ‘કવચિત્,’ ‘માવત્યન્દિવાકરો’ નેવી તાલમ પદાવલિ આગવું લાગે છે.

‘વતનતો ધૂળથી માથું ભરી લઉ’ (‘વિશ્વમનવ’ રિસે. ૧૯૮૮)માં વર્તમાનની વચ્ચે સ્થાન લઈ લેતી અતીતની સ્મરણોને ધ્વન્યુત્ક્રમ દ્વારા રજૂ કરવાનો પ્રયત્ન ભેદી સ્પષ્ટ છે. ભાવકના ચિત્તમાં સ્થિર થઈ ભવ એવું, સ્પર્શનું વેદનાસિકત સંવેદન રમેશ નિરૂપે છે : ‘હજુ ફરકે છે આંશળીનાં ટેરવે, મારે આંધા પછી રીસાઈ ભઈ લીંબડાનાં થડે ભરીલી એ બાથનો સ્પર્શ’ ‘મરબચેર !’ (૪૩૪) નિબંધને અન્તે સુન્દરમ્નો યકિતઓ પછીના પરિચ્છેદ નિબંધના રૂપને અણિત કરે છે. કવિનો આભાર અને એ સંમેલુ છે તેનો કબૂલાત બહારી નથી કારણ કે ભાવક તે પ્રમાણી રહ્યો છે.

‘અજવાળાની ઊભવણી’ (‘નવનોત સમપણું’ સપ્ટે. ૮૬)માં કહેતીની એલેરીમાંથી ક્રિડેટ રમતા ઊકારાઓને ભેતાં નિબંધકાર પોતેજ નેથી અતીતની સ્મરણોમાં પહોંચી ભવ છે. બાળકોસ્તો સાદૈની ક્રિડેટમાં ક્રમશઃક્રમ ક્રેમલું સ્મરણ અને પછી તે એકમાંથી બીજું એમ સ્મરણો ભેડાતાં દિવાળી આવી પહોંચે છે :

‘ભણપ ગોખમાં દીવા એકવાઈ ભવ પછી કું’ કરી લઉ’ લાંઈશે મુન્ધ ને આખા ઘરમાં દીધી જીડે દિવાળી ! હિલોળા લેતો, હલખલતો તમતમતો અંધકાર કેવો તો રોળી જીડે ! ત્યે કે કરી તયેલો થોડો ધણો અન્ધકાર ગિલાડીના અગ્નિની નેમ કોડીચો પાછળ લપાઈ ભવ ! કોડીચો પર મોંટાડેલા કાચના ટુકડાઓ અન્ધકારના રહસ્યને શોધવા મથે... તારામંડળમાંથી ફૂટતાં, ઝગઝગ ઝગારા મારતા તણખાઓનાં સુશુભી ટાંકણાં અન્ધકારને કોરીને કેવાં તો રમે શિલ્પ !-અન્ધકારનાં, પ્રકાશનાં, થોડીક સ્મરણો !’

અહીં દિવાળા પ્રકાર પાડે રચાતી અન્ધકારનો લીલાને નિબંધકાર તાદશ કરી શક્યા છે. દિવાળીના સ્મરણ સાથે ફટકાઓને અવાજ તે સહજ હોય. નિબંધકાર એ બાળકોને ક્રિડેટ રમતાં બાળપણમાં પહોંચી રચા હતા તેના ફટકાથી જ બારીનો કાચ ફૂટે છે અને એમ તેઓ વર્તમાનમાં પાછા ફરે છે. કાચ ફટકાનો અવાજ અને ફટકાઓને અવાજ એક થતાં આખું દરખ સિનેમેટિક અસર ઊભી કરે છે.

‘ને ઉંમરે પોતે ફટકા કોડવો હતો તે ઉંમરના જ આ ભાવતા છવાયેલ સંધ્યાર સાંધતા કેવલા તથા ઊઠ્યાં અકળાવી ચૂકતા વાસ્તવના નિરૂપણમાં

વેદનાની, અનુકરણની લાગણી જન્મે છે. છતાં અન્તે વાંત કંઈક મુખર મની જાય છે. ‘અજવાળાની ઊજવણી’, ‘કેસડાંનો રંગ’, ‘પતંગ’ વગેરે નિબંધોમાં ત્રસ્યા, વન્દનાં વગેરે દોસ્તોનું સાતત્ય નિરૂપણને વધુ સાચકણું, રણુકણું બતાવે છે.

હવે કાપડિયાની ‘સાધુજી’ ઉપરાન્ત ‘સમકાલીન’ દૈનિકમાં પ્રસિદ્ધ થયેલા ‘રેલવે સ્ટેશન’, ‘વરસાદ’, ‘ચંદરવો’, વગેરે નિબંધોમાં ઝીણવટભર્યું નિરીક્ષણ સંવેદનની તાજગી અને સહજ અભિવ્યક્તિ સ્પર્શી જાય છે. સૂક્ષ્મ અવલોકન-શક્તિ અને બાળસહજ વૃત્તિઓનું આલેખન એકરૂપ જનતાં નાનકડા નિબંધ ‘વરસાદ’નું પોત બંધાય છે :

‘સવારે આંખ ખૂલે ત્યારે અંધારું હજી પૂરેપૂરું ઊડી ગયું ન હોય. વરસાદ આકાશમાંથી ઉભસ લાવી લાવીને અન્ધારાને ધોવાની મથામણ કરતો હોય. પણ અન્ધારું કેમેકરીને ન ધોવાય. હું ઊંઘના આવરણ પાછળથી ડોકિયું કરીને ચારેકાર રેલાતા ઉભસને જોયા કરું અને એવા બપ જમ્યા કરું કે ખૂબ વરસાદ પડે તો આજે ફૂલ જન્મ થઈ જાય’—

વરસાદમાં છત્રી લઈને શાળાએ જતી વેળાએ ‘ઠાળા ચુંબજમાં’ જોયેલાં શુક્ર અને મંગળના તારાની કલ્પના ગમી જાય છે. ‘રેલવે સ્ટેશન’ના સંવેદનને વ્યક્ત કરતાં નિબંધમાં નાનકડા સ્ટેશનની સવાર કલ્પનમિશ્રિત નિરૂપણથી સ્મરણીય અને છે : ‘દૂર દોવાતી ઠાળા બકરીના આંચળમાંથી વહૂટતી સેરના અવાજનું શ્રેણી, બજવાળું બનીને ઊભરાય ત્યારે તમરાં તેમાં દૂબવા માંડે’ (‘સાધુજી’ પૃ. ૧૨૭) ‘ચંદરવો’માં બપોરની નિઃસ્તબ્ધતા સરસ રીતે વ્યક્ત થાય છે : ‘પીળા રંગના કાપડમાં આલેખેલી ભાત પર તેમની સોય ટેલા લેતી હોય ત્યારે બપોરની શાન્તિમાં દોરા પડેલાય તેનોય અવાજ સંભળાય.’

જોસેફ મેકવાનના ‘અખંડ આનંદ’માં પ્રયત્ન ‘ધર’ અને ‘ધૂળિયો મારગ’ ઉપરાન્ત ‘જન્મભૂમિ’માં પ્રસિદ્ધ થયેલા કેટલાક પ્રકૃતિવિષયક નિબંધોમાં દૃશ્યો રચવાની તેમની શક્તિનાં દર્શન થાય છે. ધર-મહોદ્ધાના ધબકતાં વણુંનો, ભગત, પાંચો ને જમનડોસીનાં જીવંત રેખાચિત્રો અને પ્રેમ-ઠલહનના તાણાવાણા મળી ‘ધર’ નિબંધનું જુદું જ પોત સર્જાય છે. ‘ધૂળિયો મારગ’ના આરંભે ‘એની અણિયાળી યાદ મારાથી વીસરી વીસરાતી નથી’ કહેવાની લાલચ નિબંધકાર ટાળી શક્યા હોત. આખો નિબંધ એ ન વીસરાતી યાદનું તો પરિણામ છે ! એમાં ઋતુ-પરિવર્તનની રેખાઓ રમણીય છે. વડ નીચે ભેગી થયેલી ને પછી જતી સેંકડો ભેંસોનું વણુંન માણીએ :

‘વડલાની ડાળીએ ચડીને અને દૂર દૂર જતા આ ધોરીને નોંઠેજ
ત્યારે પહોળા પટના રસ્તાએ ઢાળી ડિળાંત વિશાળ ચાંદર ઝાઢી લીધી
હોય અને એમાં ધવન લરાવાથી એના સળ સળવળતા હોય એવું
દરમ હોય.’

અને, હવે એ દરમો, સ્થાનો, વૃક્ષો નથી રહ્યાં—નો વલખાટ વ્યક્ત થાય
છે, તળપદા વાતાવરણમાં ‘સ્પૃહણીય’, ‘નિ-સ્પૃહા’ જેવા તત્ત્વમ શબ્દો ખૂંચે છે.

‘વરસાદ’માં પુરૂરાંજ જેવી સૈરાવનાં વરસાદી સ્મરણો આલેખે છે. ધધૂડા
નીચે જિજ્ઞાસાથી ઝીલતા નાવકનું સંવેદન : ‘જેસમેર પડતા પાણીના પ્રહારથી
મને લાગે છે કે મારા માથામાં જોકો પડી ગયો છે. હું માથું નમાવી હિં
ધું’ તો ગરમ પર સાંભેજા પડી રહ્યાં હોય જેમ વાગે છે પાણી. આમ રૂંધવા
લાગે છે (‘પૃષ્ઠ’ ૧૯૯૦ : ૧) નિમન્યકાર પોતાની બાંકનોમાં જિજ્ઞાસા, જિજ્ઞા
સામેતી અમાસીમાંથી પડતા ધધૂડાનીચે નકારાં બાળકોને નોંઠે સહસા : ‘આમ
વરસાદમાં લહેરથી પલળોં છો ત રાગદા નહીં થઈ જાય ?’ ઉચ્ચારી બેસે છે
ત્યારે તેમને પોતાને પશુ એ રજીકાથી આશ્ચર્ય થાય છે. પોતાના પિતાજીનો
વર્ષો પૂર્વેનો લહેરો કપાંધો ફટી આવ્યો ? એ કણે બે પિતાનું સંવેદન એક
બિંદુએ ગળે છે ત્યાં વાર્તાકારનો સ્વર્ણ સાહી શકાય છે.

આપણા નિમન્ય-આહિ-ષમા શિરીષ, મધુમાલતી, શ્રમમહોર, ઠાંલુંઠાર,
આંબો, કેરડો, શ્રદામ, મોતરા, પારિભવતાં મહિમ્નસ્તોત્રો મળતાં રહ્યાં છે,
પણ બાલ્યવયમાં જેની સાથે ધનિષ્ઠ નાતો હતો એવાં વતનનાં તેજ વૃક્ષોની
સ્મરણક્રયા તો જ્યન-પાઠકના ‘તરુરાત’માં મળે છે. (હા, મણિલાલ પરમે
મહુડા વિષે આખો નિમન્ય કથો છે તે માફ આવે છે) : ‘ઝાંપાનો વડ’ ‘પાર્લીનો
પ્રિપળો’, ‘માલગુલનો આંબો’ વગેરેમાંથી ધણું આજે તથો તેને તથા જે છે
તેને જ્યન-પાઠક ફરી શબ્દોમાં રાગે છે. ‘તરુરાત’માં કેટલાંક વૃક્ષો સાથેની
નાનકડી સંવેદના-કથા પણ પ્રાપ્ત થાય છે. વૃક્ષોના સ્મરણો સાથે ‘સ્વનતરુ’
નામનો નિમન્ય યોગ્ય રીતે વિશિષ્ટ પરિભાણ સજો છે.

‘પેલી છરા ઝાડી ! હવે તો એકલા અગ્રુક સ્થળે હતી એવું અનુમાન
કરવું પડે છે. વરડો ત્યો, છરા ઢોડી ગઈ, સૈરાવ ગયું—છવતમાંથી કેટલેક
ગળપણ-ગણ’ (પૃ. ૩૮) અને ‘અજવાળી છડા જેવી રાત’માં અભિવ્યક્તિની
ગહજતા ને ધળકાર અનુભવાય છે એવું સર્વત્ર જેવા મળતું નથી. કપાંક
તિરપણની ટાંકાંત ખૂંચે છે.

આરતી મંડયા સંપ્રદિત વિષ્ણુ પંડ્યાનો ‘પદ્મચિહ્નો પર પાછાં ફરતાં.’ સંગ્રહ ૧૯૬૦માં પ્રસિદ્ધ થાય છે. ચૌદમાંથી સાત નિગંધો નવમાં દાયકામાં તો ખીજ તે પૂર્વે પ્રસિદ્ધ થયા છે. સંગ્રહ ઈશાન ભારતનો પ્રકૃતિ, ઇતિહાસ, જીવન, વર્તમાન પરિસ્થિતિ, શૈશવ, લોકજીવન, પ્રવાસ, જીવવાસના અનુભવો તથા દેશ-વિદેશના સર્જકોની કૃતિઓને પોતાની છાંડળમાં લઈ ચાલે છે.

‘વિનંધનીલયા વિવિધ સ્વરૂપ’માં શકિતના વિવિધ રૂપો, તેનાં મૂળ, તેમાં સમયે થયેલાં પરિવર્તનો, લોકજીવનમાં તેના બદલાયેલાં નામો, વિધિઓ પૌરાણિક સંદર્ભોનો સંસ્કૃતિક આલેખ રસપ્રદ છે.

‘આ પાવતી કયા-ઉપકયા-દંતકયા-સ્તુતિયા કચારનું’ દર્શાવેલું સ્થાન પ્રાપ્ત કરીને સમયથી ઝણૂનો આહવાદ માણી રહી છે. રામાયણ-મહાભારત તે હમણાં આખ્યાં, સિન્ધુ-સભ્યતાની ક્ષિતિને વૈદિક કાળના ધોમધખ્યા સૂચની સાથે સાથે રુદ્રનું સ્વરૂપ અલિપિત થયું હતું અને તેની સાથે જ પહેલવેલી, એક પંક્તિની દેવી-અરિમહાનુંયે ! ઇતિહાસ અને જીવનની ગદી રેખાઓ ત્યાં એકબીજામાં વિલીન થઈ જાય છે, અને દરેક યુગને ભક્તિનો સ્તંભ અર્પે છે, તે આ પાવતી.’ (૧૧)

સ્વીડીશ કવિત્રી આરિયા વિનેની પંક્તિઓને આધારે લેખક અતીતનાં વિવિધ સમયોના પદ્મચિહ્નો ઉઠાવે છે. જાળપણના દેસ્તો જોવાય (તેના રામ-દાસી પિતા પણ), અમાનુદલા, કાલીચરણના પત્ની અને પુત્રીઓના આલેખન-માંથી નિગંધકારની વેદનશીલતા પ્રગટ થાય છે, સાથે ઈશાન ભારતની પ્રકૃતિ અને લોકજીવનનાં ચિત્રો પણ. પગલાં જુસાય, પણ પડરવ? માં વિવિધ કવિઓની કાવ્યકૃતિઓને પકડે નિગંધનું કથયિત્વ વિકસતું જાય છે, એવું જ પાસ્તરનાકની કૃતિઓને આધારે સર્જક માણસ પાસ્તરનાક આપણી સમક્ષ ઉપસે છે. નિગંધોનું આ રૂપ પણ આસ્વાદ્ય છે.

વિવાહ પછી પુરુષ સ્ત્રીના ધરમાં પ્રવેશે છે તથા કાલીચરણનાં પત્ની, કવાઈ અને પુત્રીઓની વાતનું પુનરાવર્તન (‘પદ્મચિહ્નો...’ અને ‘સપ્તભગિની’માં) ટાળી રાકાયું. હોત. લેખક પાસે સાંસ્કૃતિક, સામાજિક, રાજકીય સંદર્ભો ઉપરાંત સંસ્કૃત સાહિત્ય, સ્તોત્રો-ઉપનિષદોની બાબતો પશુ જાંડી છે. આવા લેખક ‘સુસ્વાગતમ્’ જે-તે વાર પ્રયોજે ત્યારે આશ્ચર્ય થાય છે (સ્વાગતમાં જ ‘સુ’ સમાયેલો છે.) ‘સપ્તભગિની’ લલિતનિગંધ ન જનતાં કાયરીની નોંધ બની ચડકી જાય છે.

ભગતીકુમાર શર્માના ‘મિસતનુ’માં ‘એક ટેકરાની સદીયત’, ‘આખે ।

‘ઝારડો શરીનિ સાવિયો’, ‘ઝેકવચન ગહુવચન’, ‘ઝાલાહલ બહારનો અને
બીતરનો’, ‘ઝેકવિવતા-વૈવિધ્ય’ એવા ઘણા વૈવિધ્યમય નિબંધો છે. જાત
અને જગત નિમિત્તે વિમર્શ છે, ગ્રંથમાં પ્રવાહિતા છે, સર્જકતાના અનકાર
છે, કિન્તુ એ બધું સપાટી ફોલીને જીરે સુધી સ્પર્શવું નથી. ‘ઝેક ટોરોનો
સરીગત’ સ્મરણીય નિબંધ છે. વાવટ-દમાં જેવું ‘પાસ મહત્વ’ નથી એવા
વાલિજ (સાઈડ રીધમ) તરફ યીતોના સન્દર્ભ સાથે, નિબંધકાર આપણું
ધ્યાન ખેંચે છે. વાવટ-દમાં જેવું વાલિજ પ્રેમકાવ્યાની નાનપણમાં મહેંગા હતી
એનો નિર્દેશ કરી અન્તે વોતને વૈચિત્ર્ય સન્દર્ભ સાથે જોડતાં ભગવતીકુમાર કહે
છે : ‘આપણે બધાંય બીજું કશુંક વધારે, કશુંક વિશેષ મહિમાયું કરીએ
છીએ ખરા? વિચારજ, વિરાટ વાવટ-દમાં આપણો બહુ બહુ તો ચાંડ માંડ
ઝેક ટોરો! આજ ટોરો! કે ટલિજ!’ (૪૨)

શુશ્રુવન્ત શાહ અને સુરેશ દલાલના નિબંધો વિષે વિચારતાં .૧૯૫૨માં
દિમાશ્વર એમીએ લખેલા લેખની પંક્તિઓ, આને પણ પ્રસ્તુત લાગે છે :

‘પત્રકારત્વને કીધે આજે નિબંધનું પાત પાવણું પડી ચલુ છે. એ પાંખો
અને ખાલીખમ એવો બની બેઠો છે... ધણીવાર એ ઝેક ચમકીથી ટુચ
વસ્તુથી વધુ નથી હોતો. વારંવાર એને વડજાણ-સામાજિક પ્રશ્નો અંગે
સાકારિયા ઔપચારીયોના ભાગ ભજવવો પડે છે. નિબંધ નિર્માણ તો
હતો કવિતાના સમઠક્ષ માહિત્યપ્રકાર તરીકે વિકસવા. આજે કદાચતોરવ
અને સૌભાવથી દૂર ખસીને સમય સમવના રંગોની આછી ગ્રહક ઝીલતી
તકલ્લકરીઓ રહે, નિશ્ચિત સમયમાં પ્રભરંજન અર્થે ઉકાવવા પડતાં
રંગીન તરંગ પરચોટાદરે નિબંધ ઘણુંખરું દેખાય છે. તે માટે પત્રકારત્વ
જવાબદાર છે. પત્રકારત્વ સર્જક નિબંધને જન્મ આપનાર નહિ, તો
પણ ઉછેરનાર જરૂર છે. એ જ પત્રકારત્વ સર્જક નિબંધને કદનાંબે
રહેતો એવી કહેણત બગી છે. અતિશય્યાધુના ઉકરડા નીચે સર્જક-
નિબંધ બલ્લે કટાઈ જવાનો ન હોય...’ (‘શિલી અને સ્વરૂપ’ ૭૧-૭૨)

શુશ્રુવન્ત શાહના (‘વિચારોના વૃંદાવનમાં’-૧૯૮૧, ‘સાઈલન્સ-સ્ટ્રોન’,
‘બ્રોસે ડાટે દીવા’-૧૯૮૮) નિબંધોમાં આવવા દેશ-વિદેશના સર્જકો,
ચિન્તકો, વિજ્ઞાનીઓના અવતરણોને કારણે યાત્રા-વિજ્ઞાનનો ‘ખબરો’ પ્રથમ
નજરે આજ નાખતારા લેખલિસોટા જેવો છે. વિચારોના કુદમા, થોડા વિદેશી
સેન્ટ, થોડી સ્વદેશી ફિલસૂફીની ભરમ, થોડાં અવતરણો ને વધુમાં વધુ સસ્તી
વરખિયા પ્રાસરમતો, વ્યાખ્યાઓ, આકૃતિઓ — આ એમના ડોઈ પણ

નિબંધની જતાવટ છે.

—લાગવજ એ ભાવવાચક નામ છે જ્યારે સાંચ એ દ્રવ્યવાચક નામ છે. (૧૧૧)

—એક નનામો કાચળ એટલે શું? ધર્મ્યા અને દ્વેષનું બિનવારસી પાસે છે ખીજું કંઈ (વિચારો...૧૧૮)

—માણસની શ્રદ્ધા લિમિટેડ કંપની પર હોય તેટલી અનલિમિટેડ અસ્તિત્વ પર નથી હોતી (ભત્રીસ...૨૧)

—ખમનિરસન એ મૃત્યુનું તખ્તલુસ છે. (૨૩)

—મૂઠી જીએરો માનવી એટલે સુવાસનું ટ્રાન્ઝિસ્ટર! (વિચારો...૭૬)

નિબંધનામી પ્રત્યેક રચનામાંથી આવાં અનેક ઉદાહરણો મળી આવશે. દેશ-વિદેશમાં ફરતાર, ધણું બધું વાંચનાર માણસના નિબંધો સહૃદય ભાવકને તોષ કેમ અપી શકતા નથી તે ઉપરનાં ઉદાહરણો પરથી સમજશે.

સુરેશ દલાલના 'સમી સાંજના સમિયાણામાં' (૮૧), મોભાને ચીંધવા સહેલાં નથી, સુરેશ દલાલના ઐઠ નિબંધો (સં. જયા મહેતા-૮૭) આદિ સંગ્રહોમાં જુદીજુદી રીતે શહેર ડોકાય છે. એમની નજરે ચડતું શહેર, શહેરના માણસો, તેમનાં સંવેદનો, પ્રશ્નો, વિચિત્રતાઓની રેખાઓ ઉપસતી રહે છે. સુરેશ દલાલમાં તેઓ જે કંઈ જુએ-અનુભવે છે તેને તત્કાલ શબ્દોમાં મૂકવાની છાપાળવી ઉતાવળ સતત દેખાય છે અને તેથી, થઈ સારો મુદ્દો હાથમાં આવ્યો હોય તો પણ તેને વિકસાવી શકતા નથી. કયાંક કલ્પનાનો ચમકારો પ્રગટીને તરત જ એકવાઈ જાય છે. (આવું ગુણવંત શાહમાં પણ અનુભવાય છે) સુરેશ દલાલ 'આલીસ પેસામાં હસ્તાક્ષર' નામના નિબંધમાં પોતે જ કોઈકને કેટ આપેલું પુસ્તક ફેરિયા પાસેથી ખરીદે છે એ નિમિત્તે તેઓ ભતતની પણ મુજબ કરી લે છે, સાથે જ આપણી સાહિત્યપ્રીતિ સન્દર્ભે કટાક્ષ પણ. આ જ નિબંધમાં ચર્ચિત્તને ઉલ્લેખ્યા પછી વાંદવાત શબ્દરમત કરતાં તેઓ લખે : 'આપણી પાસે 'ચર્ચ' નથી, પણ આપણે 'ઈલ' ઊએ...' ('સમી...' ૨૫) સંગ્રહોમાંના કેટલાંક લખાણો નિબંધનું રૂપ પામવાને જલ્દે ત્રણપણ બનીને અટકી જાય છે.

સુરેશ દલાલે અને ગુણવંત શાહે અતિલેખન અને શૈલીના વ્યામોહમાં લલિત નિબંધના રૂપને હાનિ પહોંચાડી છે. આ જન્ને લેખકો (સાથે અનિલ જોષીનો સમાવેશ પણ કરી શકાય)ની પ્રાસરમત શબ્દરમત આદુક્રિત્યો ને

સૌથીવેડાથી પ્રભાવિત થનારાઓનો મોટો જૂથ જાણકારો પ્રતિષ્ઠાના પ્રશ્નો પણ ઠીકા કરે છે.

લલિત નિબંધ, આમ તો પ્રથમ પુરુષ એક વચનની જ લીધા છે. આ પ્રથમ પુરુષ એકવચન વાચવાને બદલે પ્રકૃતિમાં ને પછી કૃતિમાં ઓળખાને વિસ્તરે ત્યારે, બચતને 'યોગિન્દ્રથી' વિસ્તર્ય સહિત માણી-પ્રમાણી તેને રૂપાંવિત કરવામાં આવે ત્યારે, તેમજ લલિતગદ્યમાં સંવેદન સાથે ચિન્તનનું એકાચન સિદ્ધ થાય ત્યારે કેવું કપૂલહીન પરિણામ આવે તે આસ્વાદનું કોણ તો સુરેશ જોષીના નિબંધો પાસે જવું પડે.

નવમા દાયકામાં સુરેશ જોષીના ત્રણ નિબંધસંગ્રહો—'લાલચામિ' (સં. શિરીષ પંચાલ '૮૪) 'પ્રથમ પુરુષ એકવચન' અને 'રંગમાલિકા વીકૃષ' ('૮૭) પ્રાપ્ત થાય છે. 'જનાન્તિકે', 'ઈદમ્ સર્વમ્' આદિ સંગ્રહોનાં નિબંધોથી આ નિબંધોનું કુળ જુદું નથી. હા, એમાં ચિન્તનની આગ્રા થોડી વધી છે, પણ તેથી આ નિબંધોનું આકર્ષણ સાચું જ ઓછું થાય છે. પૂર્વેની પરિચિત સૃષ્ટિ ને સિદ્ધ ગદ્યભાવોમાં આવર્તનો વચ્ચે પણ વારંવાર આવૃત્તિ કરવા અને એવા, સંવેદનોથી ધબકતા ને કંપનોથી રચ્કતા સુરેશ જોષીના ટેટલાક નિબંધો નવમા દાયકામાં ટટાર ઊભા રહે છે.

'પ્રથમ પુરુષ એકવચન'માં ભાવનાપાસ, ભાવ સાથેનો ઝંખડો, 'હું'ની શોધ, વિસ્મયને જરાય અળપાવ્યા વિના અનાપાસ રીતે વિસ્તરે છે. સાથેસાથ પ્રકૃતિ-અન્દરેની અને બહારની-સાથેના સર્જકતા સંવાદ અને વિસંવાદને પણ નિબંધોમાં વાચા મળી છે.

'ધરમાં બાળકની પથરામણી થઈ ત્યારે એની-કાલી કાલી વાણીમાં માડું નામ ફરીથી નવું રૂપ પામ્યું. જાણે એને એનું શૈશવ ફરીથી લાંબું.' ('પ્રથમ...' ૫૦-૫૧)

અહીં 'ફરીથી'નું મહત્ત્વ છે. આ પૂર્વે નામને મહેલાં નર્તકી રૂપેની વાત અધ્યાહાર રાખવામાં સર્જકતા રહેલું છે. જોમાં પ્રિયતા દ્વારા કૃત્યારાગેહા નામનો સન્દર્ભ હોઈ રહ્યો. તેમ બાળક એટલે પુત્ર ગણીએ તો સંકેત બદલાય અને પૌત્ર ગણીએ તો હાહા અને પૌત્ર વચ્ચેના સગળ-ધની સોડમ પણ બેડાપ. વાત ત્યાં ન અટકતાં ઉત્ત્રેણીથી આગળ વધે છે. એ શાલાકાદા રાખે દારા ફરી શૈશવનો સંસ્માર થાય છે.

ખીબ એક નિબંધમાં હજારો વર્ષની માનવજાતિના ક્રિયાત્મકતાન સાથે અનુભવાતી એકાત્મતાનું નિરૂપણ રસપ્રદ છે (જુઓ 'પ્રથમ...' નિબંધ : ૨૦)

તો, 'રમ્યાણિ વીક્ષ્યમાં પશુ અનેક સમયો જીવ્યાતું' સંવેદન વ્યક્ત થાય છે :-

‘કોઈ જન્માનાં હાથમાં મશાલ આપી છે તો તે ઝાલીનેય છું’
 ‘ચાલ્યો છું’ તો કોઈક વાર ખરડેરમાં વસતા નામનો ચોટી પહેરો પશુ
 ભયો છે. કન્દમૂળ ને કળ ખાઈને સાર્વિકતાનેય હેછેરી ■ તો આંધળા
 મહત્વાકાંક્ષાની ચાખૂક વીંજાતા સમયના વેરાન પટ પર ફોટ મૂકી છે. પશુ
 ફિલસૂફીએ સૂઝાડેલી, મારામાં ખોવાયેલા અને શોધવાની રમત પશુ રમી
 નેઈ છે. હિંસક પશુઓ સાથે પ્રેમથી રહ્યો છું ને મનુષ્યો વચ્ચેથી
 ધવાઈને ભાગ્યો છું. કેટલા જન્મ થયા ને કેટલા બાકી તેનો હિંસાળ
 ગણવાનું મેં ઠપારનુંય છોડી દીધું છે. (૩૫)

પ્રકૃતિ-વર્ણનથી આરંભાતો નિબંધ વિવિધ દિશાની યાત્રાએ ભાવકને
 પશુ સાથે લઈ જાય છે, જ્યાં ઇન્દ્રિયાનુભવ છે, વાસ્તવિકતા છે, કલ્પના છે,
 ચિન્તન છે તે શૈશવ છે. સંવેદનશીલ સર્જક એકા સાથે બે સ્થાનોએ ધોતાની
 હમાતી અનુભવે છે તેનું નિરૂપણ નેઈએ :

‘મારો થોડો અંશ સિરીષ - લીમડામાં છે, થોડો અંશ સિખારીએ
 લંબાયેલા હાથમાં પશુ છે.’ (‘ભાવવામિ’ ૨૨)

શરીર પર તડકો પડવો કે શબ્દ ઉચ્ચારાયા પછી તેનું પડખાડે પાછા
 વળવું, આમ તો સામાન્ય ઘટનાઓ છે. પશુ એને નિબંધકાર સમૂહ કલ્પના-
 શક્તિથી ને ગવના કિન્ન મરોડમાં કેવી અસામાન્ય બનાવે છે !

— ‘ઉગમણી બારીમાંથી તડકો મારા પર આંગળી ફેરવીને મને
 ઝાળખવાનો પ્રયત્ન કરે છે. મને આ પરિચયવિધિ ગમે છે.’ (‘રમ્યાણિ’ ૬૮)

— ‘મારા ઉચ્ચારાયેલા શબ્દનો પડવો પાછો વળે છે ત્યારે એ કોઈ
 ખીણના કોંડાણને સાથે લઈને આવે છે, કોઈ વાર એ ઉત્કટ ભાગણીના
 પ્રપાતનો ભય લઈ આવે છે, તો કોઈ વાર એમાં વનના દાવાનેંજની
 આંધ્ર હોય છે. આથી જ તો મારા શબ્દોના પાછાં વળતાં ધ્વનિ-
 આંદોલનોની કું પ્રતીક્ષા કરું છું. એ જ જગતને સાથે લઈને આવે
 છે તેની મને જરૂર છે.’ (પ્રથમ... ૧૦૦)

જન્મે પરિગ્રહોમાં અસ્તિત્વને જુદી રીતે પામવાનો સર્જકપુરુષાર્થ આસ્ત્રાલ
 છે. જીવનમાં કુદ્ર લાગતી ઘટનાનો ચહિમા એ સુરેશ જોષીના નિબંધોની
 વિલક્ષણતા છે.

પવન જે અદૃષ્ય છે. તેને એનાં વિશેષો માટે ઇન્દ્રિયગ્રમ્ય રૂપોમાં મૂકી

આપવાનું ઠોવત નિગમકારને હસ્તગત છે :

‘સમુદ્ર પાસેથી લગભગ ઊંઘાવીને પવનના ચપ્પો ફોડી નીકળ્યા છે; એની ખરીમાંથી તણુખા ઝરે છે.’ (‘રમ્યાણિ’... ૧૯) ‘પવન શિકારી ફૂતરાએની જેમ ધસી આવે છે અને એની છાલથી મારા પરસેવાને ચાટી છે.’ (રમ્યાણિ. ૧૭૫)

બ-ને વાદ્યોનું ઈતર પદ નિરૂપણને એક વધુ પરિભાષણ બદ્ધ છે.

‘રમ્યાણિ વીદ્ય’ના નિગમો પ્રકૃતિનાં વિવિધ-રૂપો - પક્ષીઓ, ઝાડો, વૃક્ષો, પુષ્પો નિમિત્તે મનની ક્ષિતિ તથા વિષાદ - ચ-વના આલેખનના સાક્ષાત્ પરિધમાં ગતિ કરે છે. એ જ સંગઠના બીજા નિગમમાં લગભગ બાવીસ વાર ‘પણ’નો તથા અઢારમા નિગમમાં ફક્ત છીટીમાં ■ વાર ‘પણ’નો તથા ઇન્વીસમાં પૂઠ પર ■ વાર ‘આથી’ના પ્રયોજો અભિપ્રાયતા મિદ્ધ કરતા નથી તેથી ખૂંચે છે. બધા સન્દર્ભો વચ્ચેથી / ચુકે વચ્ચેથી / વ્યક્તિઓ વચ્ચેથી દૂર સરી જવાનું, જન-ચમત્કર ઘટ જવાનું, વરસાદના દિવસોમાં ધરમા ટપકતાં ટીપાં ઊંઘતાં વાસણોમાં જાંબળાણું જલતરંગ ને બેબથી ચોંટી ગયેલાં ચોપટીનાં પૂઠો જેવાં વિવિધ પુનરાવર્તનો પણ કંઠે છે.

સુરેશ જોષીનો વિષાદ થોડો વાચ્ય છે, અવારે એક (‘ચર્ય’એક’ અનુ : જ્યાં મહેતા)માં આવેલ સંવેત રીતે સમગ્ર નિગમમાંથી કીપસે છે એમના નિગમોની આમેહવા જ એવી છે કે રોષમાં વિષાદ પાછો ચાકાય. એમને ‘વિષાદ’ શબ્દ ઉદ્દેશ્યવાની (એક જ સ્થાને આવે છે) જેટલે પણ પડી નથી. છાપાંચીમાં શતત લખેલાં રહેવાને કારણે સ્વાનુકરણની મર્યાદા સુરેશ જોષીના નિગમોમાં ક્યાંક ક્યાંક પ્રવેશી ગઈ હોવા છતાં સૂક્ષ્મ સંવેદનશીલતા, સમૃદ્ધ કલ્પનશીલતા તથા જગતનું આકલન કરનારી પ્રચાનો પરિચય આ નિગમોમાં થતો રહે છે. આ ઉપરાંત પંચેન્દ્રિયનાં સંવેદનો વેવિધ્યસભરતાથી અને પ્રચુર માત્રામાં સુરેશ જોષીના નિગમોમાં જ પ્રાપ્ત થાય છે. એમનું શાબ્દાત્મક ગદ્ય તત્ત્વમ પદાલ્પિઓનો ખ્યાસો વિનિયોગ કરે છે એમાં જ પ્રત્યક્ષતા ને પ્રવાહિતા મિદ્ધ થાય છે તે બન્યું છે. પદ્મકરણ સુરેશ જોષીના આ શુભો તેમને નવમા દાયકાના વીરવન્ત નિગમકાર સિદ્ધ કરે છે.

*

આઠમા દાયકાના નિગમની તપાસ કરતાં પ્રવીણ દરજ્જાએ મોંઘું છે :

‘આઠમા દાયકામાં આજ એક તરફ લલિતનિગમ નવી કાંતિ સાથે ઉપરિલત થાય છે તો બીજી બાજુ અનેકરૂપે પ્રયોજાયેલું ગદ્ય વધુ સૂક્ષ્મતા,

તરલતા અને કાવ્યમયતા ધારણ કરે છે. પ્રતીક અને કલ્પનનિષ્ઠાનું તત્વ પણ એમાં ઉમેરાય છે. શિષ્ટતાની સાથે બોલી ને વાતચીતના સ્તરે રહીને પણ ગદ્યત્વ સિદ્ધ થતું જણાય છે. ગંભીર વિચારતત્ત્વને શુદ્ધ બન્યા વિના વ્યક્ત કરવાની ક્ષમતા પણ એ ગદ્ય પાસે છે.

આઠમા દાયકાના નિબંધ અને લલિત આદિ ગદ્યનું સરવૈયું કાઢતાં આમ પોરસાવાય એવી સિલક બાકી રહે છે. ('પરખ' એપ્રિલ-મે '૮૨ પૃ. ૧૨૪)

તો, નવમા દાયકાના લલિત નિબંધ વિષે કહી શકાય કે બે-ત્રણ અપવાદો 'સિવાય પોરસાવાય એવું' ખાસ હશે પ્રગટી આવ્યું નથી. આ દાયકાનું લલિત-નિબંધ-સાહિત્ય સંખ્યાની દૃષ્ટિએ જોટલું પ્રભાવક છે તેટલું શુભવત્તાની દૃષ્ટિએ નથી. નિબંધ લખવા 'અધરો' નથી, સહેલો છે એવો ભ્રમ પણ વિસ્તર્યો હોય છે ને સર્જકતા ચીલા બહાર ભાગ્યે જ વહેતી દેખાય છે.

જે ભાષામાં લલિતનિબંધ રચાય છે તે ભાષા પૂર્વસૂરિઓની અથવા નિબંધ-કારની પોતાની પૂર્વેની કૃતિની વધુ હોય છે. ગદ્યની નવી નવી તરહેા ખીલવવાની તત્પરતા ભાગ્યે જ જોવા મળે છે આપણા નિબંધકાર સપાટી ફેડીને જોડાણમાં લઈ જઈ પાણીદાર મોતી જેવી કૃતિની ભેટ કેમ ધરી શકતો નથી ? કે પછી એ બધું ઝટપટ ગાંઠે પાંધવામાં પડ્યો છે ?

આ દાયકામાં સસ્તી પ્રાસરમતો, શબ્દરમતો, ચબરાકભરી વ્યાખ્યાઓ ને વિચારોના હૃદયને લલિત નિબંધમાં અપાવવાની વૃત્તિનું આક્રમણ પણ જોર પકડતું હોય છે. આની પાછળ પૂર્વે નોંધ્યું છે તેમ ભાવચિત્રી પ્રતિભાના પ્રશ્નો પણ છે એમ હોય છે.

અતીતાનુરાગ, પ્રકૃતિનિરૂપણ, આજુબાજુની પરિસ્થિતિનો ઉપરછંદો 'વિમર્શ', જોયેલાં-જોણા પાત્રોનાં રેખાચિત્રોની આસપાસ આપણો નિબંધ કેમ ફર્યા કરે છે ? ઓછામાં ઓછા શબ્દોમાં, વાચાળ બન્યા વિના મરાડી સંજ્ઞક એસ નિબંધો રચે છે એ તરફ પણ નજર કરવા જેવી છે. તો, આપણાં પ્રવાસ-વર્ણનોની સાથે સાથે નિર્મલ વર્માનું 'ચીડો પર ચાંદની'ય જેવા જેવું છે.

આ ફરિયાદો વચ્ચે નવમા દાયકામાં નિજી મુદ્દાથી નોખા પડતા શુદ્ધ-મ-મોહમદ શૈખ અને ભરત નાયકનું તરત જ સ્મરણ થાય છે.

*

અતે નાનકડી નોંધ નિબંધકારોની કલાસૂઝ વિષે. આપણા નિબંધકાર

પામે વિવિધ ઠળાની, સવિશેષે, સંગીતની સાદી / પ્રાથમિક માહિતી પણ નથી એની પ્રતીતિ નિબંધોમાંથી થાય છે. સુરેશ બેવી રાત્રે દસ વાગે જોતપુરી રાત્ર (જે સવારનો રાત્ર છે) સાંભળે છે. 'હર્ષકુર'માં પ્રવીણ હરણ 'ઓમ્હારનાથની હુમરી જેલું' અવાજનું નાજુક વિધ' (પૃ. ૬૦) કહે છે. ઓમ્હારનાથજીએ બહેરમાં હુમરી ગાયાનું સ્મરણ નથી. એનો અર્થ એ કે નિબંધકારને ગાયકની વિશિષ્ટતાનો ખ્યાલ નથી. એક સ્થળે તેઓ 'સપ્તસર'ને સ્થાને 'સપ્તરાત્ર' કહે છે. સામાન્ય રીતે તમરાં ને દેડકાં એક જ સૂરમાં પોતાની અભિવ્યક્તિ કરે છે. ત્રિવરંજની ને માલકેશ જેવા ઠગુલુ, મંદુર રાગો તમરાં ને દેડકાં ગાય છે (લીલાં. ૧૨૩) એમ કહેવામાં કવાસનનો અભાવ પ્રગટે છે. મણિલાલ એક નિબંધમાં એકતારાને જદો તાનપુરાનો ઉલ્લેખ કરે છે.

✱

ઓમ્હારનાથ-ચાર-બેલી.

ગુજરાતી નાટક

શિવકુમાર મ. દેસાઈ

૦૦

ગુજરાતી રંગભૂમિનો આઠમો દાયકો વિશેષતઃ એકાંકીક્ષેત્રે અને ઠંઠંકે અંશે નાટકક્ષેત્રે રચનારીતિ, મંચસજ્જા અને ભાષાકર્મના સન્દર્ભે વૈવિધ્યસભર અને લાક્ષણિક નીવડયો. તેમાં જે કૃતિઓમાં પોતાંકા અવાજ અને રંગભૂમિ-વિષયક સૂઝસમજ હતી તે કૃતિઓ સમયપ્રવાહમાં તરી અને ફેશનપરસ્તીના નામે ફાડિ'ફાડિ' અવાજ ઠંરનારી અનુકરણિયા કૃતિઓ ડૂબી. આ મુવમેન્ટે નવમા દાયકાના નાટ્યસર્જકોને એક નૂતન દિશા ઉઘાડી આપી. આધુનિક પ્રયોગશીલ નાટ્યકારોએ વસ્તુપસંદગીથી માંડીને રંગમંચ પરની અભિવ્યક્તિ-રીતિમાં નોંધપાત્ર પ્રયોગો કર્યા તો પરંપરાગત શૈલીથી નાટકો રચનારા કેટલાક સત્વશીલ સર્જકોએ સ્વરૂપમાવજતમાં સૂક્ષ્મતા અને સંકુલતા આણવાનો યથાશક્તિ પ્રયત્ન કર્યો. તેમાં, 'સંવાદો એ જ નાટક છે' એવી માદાવબોધી સમજવોળી, સાહિત્ય કે રંગભૂમિ બંનેને ન ગ્રાંઠનારી, નળણી નિષ્પ્રભ કૃતિઓ બેસુમાર સંખ્યામાં છે, તે પણ નોંધવું રહ્યું.

એક જ ધાટી અને શૈલીમાં સંખ્યાબંધ નાટકો આપનાર શ્રી શિવકુમાર બેધીને આ જૂથમાં સરળતાથી મૂકી શકાય. મુનિમે ઉચાપત કરેલા નાણાં પાછા

મેળવવા પરાક્રમી પ્રયોત જેવી જેવી કરામતો કરે છે તેવી ચવાઈ મધેલી સ્થૂલ સરખેન્નવાળી ફાટ્યુંલા પર રચાયેલું 'મા' શંકરની એસીસીસી' (૧૯૮૨) નાટક પાંચુ' કથાવસ્તુ અને જિનજરૂરી નાટ્યેતર ચર્ચાઓને કારણે સાવ ફિક્કું અને શિથિલ નાટક લાગે છે. તેા અમરકળને પાસવા માટે રાજરાણી, કુમાર, અમાત્ય, રતનસાં વગેરેના નિષ્ફળ આંધળિયા પ્રયત્નોની કડુલકથાને કૃત્રિમ રૂપે, વિચિત્ર અમતકારો અને ઊર્મિલ સંવાદો દ્વારા નિરૂપણું લેમણું 'અમરઅમરમર' (૧૯૮૨) નાટક પણ લેખકના નિરર્થક વ્યાખ્યાની ચાડી ખાધ છે. લોકપ્રિય નવલકથાકાર સારંગ જાવોટ પણ મંચીયકસાની સળજતા વચ્ચે 'દૂરના દીવ' (૧૯૮૨) જેવું ફિક્સનિર્માતા નાગેશ, અભિનેત્રી મીનાસુરી વગેરેની આસપાસ ચુંધાયેલું સામાન્ય સ્તરનું નાટક બાપે છે. સ્થૂલ હાસ્યરસને કેન્દ્રમાં રાખીને 'રહસ્ય'કીસાની કૃત્રિમ બળ જીવી કરીને કે પછી ચોક્કસ પ્રચારપ્રકર લેનું, ખાતમાં રાખીને લખાયેલાં નાટકોમાં 'સસરો વિરૂંધી બેઠો' (જટુભાઈ પનિપ, ૧૯૮૧), 'તેરી ભી ચૂપ મેરી ભી ચૂપ' (મકાલ હાલા-૧૯૮૨), 'સવતરુ' (પ્રવીણ કોન્ડાકર-૧૯૮૫), 'વિસાકર વિવાહકાર' (વિનોદ પરમાર-૧૯૮૩), 'પાની ભેઈએ છે' (વિનોદ પરમાર-૧૯૮૫), 'સજુતા' (હસમુખ શુક્લ-૧૯૮૧), 'ચમતકારથી એવો' (ચતુર ચૌહાણ-૧૯૮૫), 'કાચો કાચ પાકે માંભે' (ડો. અજય પ્રહારી-૧૯૮૨), 'રાંત નંબર' (રંભાબહેન ચાંધી-૧૯૮૫) વગેરેની જાંબીલચક પાદી મુઠી છાગાય.

ભારતનાં મુખ્ય નગરોમાં હિંદી અને ગુજરાતી ભાષામાં અનેક સંસ્થાઓ દ્વારા સજાવયેલું 'બી વિનાયક પ્રેરકિતનું' 'કટીલ જેમ' (૧૯૮૧) નાટક કથાવસ્તુ અને તેની આવજતના સન્દર્ભે ચીકાચાલુ છે. આઈ.સી.એસ. મધેલા ઉચ્ચ સ્તરકારી અધિકારી મિ. રામના કુટુંબને નાટકનો વિષય બનાવી નાટ્યકારે આવા અધિકારીઓના દ્વિસ્તરીય જીવનને, દંભ અને આડંબરને, ખુલ્લા પાકવા છે. તેમની હાંચરુસ્વત, સગાવાદ વગેરેને ખોપતી અજખૂત સ્તીલજેમને વાંધો ના બાવે એટલા માટે આ અધિકારીઓ ત્રમે તેવું જલદ પગલું લેતાં પણ અચ-કાતા નથી. આ મુખ્યપ્રવાહની માથે લેખકે આઈ.સી.એસ. અધિકારી મિ. રામ અને નોકરાણી પદાનો કુલપ્રેમ (જેને લીધે પદા સમ્પર્કો બને છે), ક્રાંતિકારી કુલ મનુ અને તેનાથી બાર વર્ષ મોટી પદાનો રંચદશી-પ્રેમ, કુચી મીનાનો સત્તવડિયો પ્રેમ વગેરે અન્ય પ્રવાહો વણી લીધા છે. નોકરાણી પદાનું ખૂન જતાવી રંચમંચ પર ટેન્શન મૂકવાનો ચરણિયો પ્રયત્ન કર્યો છે. પણ ઉચ્ચ કક્ષાનો અધિકારી આવેશમાં આવી જઈ ખૂન કરવા તત્પર બને તે પૂર્વનો પ્રતીતિજનક સૂચો અહીં કંઠારાઈ નથી. વળી પાત્રોના ચિત્તવ્યાપારને અનાવૃત

કરવાનો કેઈ ઠગાઠગી ઉપક્રમ વર્તતા નથી. આવી નળણી કૃતિ હોવા છતાં પ્રકાશઆયોજન, ધ્વનિનિમ્મન, મંચસજ્જવ, સ્થળ-સમયની એકતા વગેરેથી માંડીને પાત્રોની વેશભૂષા સુધીના વિગતપ્રચુર નિર્દેશોને કારણે મંચનક્ષમ કૃતિ બની છે, તે નોંધવું રહ્યું. આ પ્રકારનાં સર્જનાત્મક આવિષ્કારવિદ્યોત્સાહો યોગ-બંધ ધંધાદારી નાટકો (મૌલિક અને રૂપાંતર, જનને) લખવાતાં રહે છે અને જીવવાયેલી અભિજ્ઞતા વર્ણનના મનોરંજનભૂખ્યા પ્રેક્ષકો તેને ઉમળકાસેર વધાવતાં રહે છે !

આવા અગ્રાચકર લોંબાટની વચ્ચે પણ ઠેટલાકે નાટ્યકારો સાહિત્યિક સ્તરને જાળવી નાટકના માધ્યમની સુંબઈશને જાળખી પ્રયોગશીલ દીર્ઘનાટકો આપે છે તે રળિયામણી ઉપલબ્ધ છે. અનેક સ્વરૂપોમાં ચંચુપાત (1) કરનાર નવલકથાકાર રઘુવીર ચૌધરીએ ‘અશોકવન’, ‘બૂલતા મિનારા’ અને ખાસ તો ‘સિકંદર સાની’ નાટકો દ્વારા આઠમા દાયકામાં આ ક્ષેત્રે પણ પદાર્પણ કરી દીધું છે. તેમના ‘નજીક’ (૧૯૮૫) નાટકમાં અનત-વાસંતી તથા રાજીવ-રુચિરા એ ચાર પાત્રોના માનવીય સંબંધોના આરોહઅવરોહને સૂક્ષ્મ સ્તરે નિરૂપવાનો ઉપક્રમ છે. આ બધું નાટકના, તખ્તા પરની અભિવ્યક્તિના માધ્યમમાં સિદ્ધ કરવાતું છે. તે દિશામાં રઘુવીરે કરેલો નિષ્કાલશે ઉદય પ્રશંસનીય છે. નાટક રચાયા બાદ તેમણે સુંબઈ, અમદાવાદ અને કલકત્તામાં વિવિધ નાટ્યવિદ્યો પાસે વાંચવું, પ્રતિભાવો મેળવ્યા, ચેક-બૂક્સની પ્રક્રિયા થઈ, અંતે ત્રિઅંકી નાટકની અભિનેય આવૃત્તિ તૈયાર થઈ. (સદ્ભાગ્યે અમદાવાદમાં તેનો શો પણ ચોળયો). દીર્ઘસંવાદો, મૌલિક અર્થાઓ, ત્રણ પાત્રોના અણુધાર્યા આકસ્મિક અંત વગેરે કૃતિને શિથિલ અને અપ્રતીતિજનક બનાવે છે. તેમ છતાં પાત્રોનાં સૂક્ષ્મ સંવેદનને નાજુક માંવજતથી નિરૂપવામાં જ્યે તેમણે કલાઠૌણ્ય દાખવ્યું છે તેમ તખ્તાના માધ્યમનો સૂક્ષ્મવૈક ઉપયોગ કર્યો છે. પહેલો અંક તપોવનનો મુખાવસ્થાનો હોવાથી ચારેયના સંબંધો એકઠમ નિરામય છે, પાંચ વર્ષ પછીના સમયગાળાનો બીજો અંક મધ્યકાળનો મુખાવસ્થાનો તેથી પરસ્પર દ્વેષ, શંકા અને ગેરસમજબુનાં બી વધારાં જાય છે તો ત્રીજો વર્ષના ગાળા પછીનો ત્રીજો અંક અતવસ્થાનો છે, ચારેય પાત્રો એકલતા અને ગેરસમજબુથી પીડાય છે. અંતે વાસંતીનું આપઘાતથી તો રાજીવ-રુચિરાનું કાર અકસ્માતમાં અપમૃત્યુ થવાથી અનંત એકલવાયો અટૂલો જીવતી લારી બની જાય છે. ચાર પ્રણય-ત્રિદોષોની કલ્પના, આવનામાં દેખાતો સર્પ, દરેક અંકને અંતે આવતાં હનગીતા, વાસંતીની શૂટકેસ વગેરેના સંદર્ભો સુખ્ય વસ્તુપ્રવાહ સાથે સહજપણે સળી નવા અર્થસંકેતો લિખા કરે છે. પહેલા અંકમાં આગળ જંગલ અને

પાછળ મધ્યયુગીન મહેલનું દરજ તથા ખીલ અને ત્રીલ અંકમાં દોટલનું દરજે રમી બજવણી માટે પ્રત્યેક અંકમાં એક સ્થળની સુવિધા કરી આપી છે. નાટ્યકારે નાટકમાં સમઘણલ જેવું પ્રવક્તા-ચરધારનું પાત્ર રમી વિવિધ પ્રસંગોને સાકળવાનું કામ લીધું. તે મધ્યયુગીન સાધુ, દરવાજા, બેસાધી માંદીને 'અંદરનો પ્રેક્ષક' સુધીની ભૂમિકા તેની પાસે બાળવાળી ચારે પ મુખ્ય પાત્રોના અંતરલલનું ઉત્ખનનકાર કરાવ્યું છે. તેમ છતાં, સમઘણલ વિશેષતઃ નાટ્યકારનું આઠધપીસ હોય તેમ વર્તાઈ આવે છે. મંચનતા અનેક પ્રશ્નો અને પડકારો આ નાટકને ગ્રીધવા પડે તેવી સ્થિતિ હોવા છતાં રજુવીર ચોધરીનો ધૈર્ય અને સમજબુવકનો પ્રરુધાયે આલિન હતીય છે.

લોકાભિમુખ રંગજૂમિનો બાગલ સેવનારા અને નટપ્રેક્ષક વચ્ચેના સીધા પ્રત્યાપને અને આઠનપ્રધાનની બિહર રાખનારા આ હસમુખ બારાડી વિશિષ્ટ નાટ્યક્ષણને પકડે છે અને તેને પ્રતીકો, કલ્પનો, રૂપકો દ્વારા અને વિશેષતઃ માઈમ, ઝોરલ (જું જોસેક, ટું જોસેક), સમૂહદરજો, પાત્રવૃત્તોના વિવિધ ક્ષતરે ચતો ઉપયોગ, રંગમંચ પરની સામગ્રીનો વસ્તુપ્રવાહસંકલ્પે લાક્ષણિક વિનિયોગ વગેરે મંચનશીલીને કારણે નાટ્યાત્મક પરિભાષુ પ્રાપ્ત થાય છે. તેમનાં ત્રણે નાટકો—'પછી રેખાજી મેલિયા' (૧૯૮૪), 'એકલું આકાશ' (૧૯૮૫) અને 'જનાઈન જોસેક' (૧૯૮૫)નું સૂક્ષ્મ સ્વરે કથાવસ્તુ એક જ અને તે જાણ્યારી 'જનસન'વાંચુ શોધક પરિભાષા વચ્ચે સતત પીસાવો, પીસાતો, રહેસાતો સામાન્ય આનવી—પછી તે 'રેખાજી'થી પીસાવો પૃથક્ જન હોય કે 'એકલું આકાશ' માટે વીત અંખના કરતો રમેશ હોય કે પછી સપાધારી તકોકોના અત્યુદશથી ખચવા ફાંફાં ખાવતા જોસેકો કે જનમેજા હોય. પણ ક્યારેક કૃતિમાંનાં રૂપકો-પ્રતીકોના સરમારને કારણે તથા તપ્તા પરની પ્રચુકા જોના વધુ પડતા અખઠાટને કારણે નાટક 'મેલ' બની બલ તેવું બને. નાટ્યકૃતિ અને મંચનપ્રયુક્તિઓનું એવું કલાત્મક રસામણ સર્જવું જોઈએ કે પ્રેક્ષકને સંપૂર્ણ પરિવૃત્તિનો રસાનુભવ થાય. આમ થાય તો પછી નાટ્યકારને દરેક કૃતિ પછવાડે અનેક પુષ્ટો રાકતી અર્થઘટનનોંધો સૂકી ના પડે! તેમ છતાં રંગજૂમિ સાથે નૈસર્ગિક નિસ્ખલ ધરાવતા શ્રી હસમુખ બારાડીની બ્રહ્મભણે અને મૂલન પ્રયોગો ખ્યાનાઈ જનાં છે.

શ્રી સુભાષ શાહ ઠેક 'એક ઉંદર અને જનુનાથ' નાટકથી રચનારીતિ અને મંચનલિપિ પરત્વે પ્રયોગશીલ અને સર્જનાત્મક આલેખક દાખવે છે. 'હમનલાલ ટી. દવે' (૧૯૮૨) નાટકમાં તેનો ચુકત યોગલિયો માંધીવાદી નાંખક

સિદ્ધાન્તોના પૂર્ણરૂપને પકડી રાખવાથી આજના સમયમાં કેવો હાસ્યાસ્પદ અને મૂર્ખ દેર છે તથા રાજકીય મુત્સદ્દીઓથી માંડીને યાદુબ જેવા યુત્તિમનતાઓ તેના ભોળપણનો કેવો ગેરલાભ ઉઠાવે છે તેનું હળવી રીતે કરેલું ચિત્રણ છે. આટલું આછું દેખાવસ્વરૂપ હોવા છતાં પાત્રોચિત્ર લાખા, સ્ટેજટેક્નિક અને સૂત્રધારના પાત્ર દ્વારા ઝેરટ્રાગેલીની પ્રયુક્તિનો વિશિષ્ટ રીતે કરેલા ઉપયોગને લીધે નાટક મંચનક્ષમ અને પ્રયોગશીલ બન્યું છે. અલ્પવત, બીબા અંકથી સૂત્રધારની સતત ગેરહાજરી પ્રેક્ષકોને ખૂંચે છે. તેથી તે પાત્ર નાટકનું અનિવાર્ય, ઘટક બનવાને બદલે સર્જકની જરૂરિયાત માટે પ્રયોગપેલું આગંતુક લાગે છે. તેમનું ‘રંગાદાદા’ (‘સાચુબ’માં પ્રકાશિત, ૧૯૮૭) નામનું દ્વિઅંકી કરુણાંત નાટક વિષયવસ્તુની દૃષ્ટિએ ખાસ નાવીન્ય ધરાવતું નથી. રાજકારણીઓ, ઉદ્યોગપતિઓ, બૌદ્ધિકેથી માંડીને સમાજના રક્ષાત્મક બંનેને ધૂમનારા પોલીસો પોતાનાં કુકર્મોને ગ્લોરિફાય કરીને જીવનારા સફેદ યુગ્માં છે, બધારે જોહુકમી કે અન્યાય સામે સતત માર્યું જિંચકતાર સંવેદનશીલ રંગાદાદા સાચુકલો માણસ છે. મા, પત્ની, આરા અને મરંજ જ તેના મૂળભૂત-હૃદય-લાવને સમજાપ્રાપ્તી શકે છે. પણ સમાજ અને ન્યાયમંદિર તો રંગાદાદાને યુનેગાર ઠેરવી ક્રાંતીના માંચડે ચઢાવે છે અને પેલા સફેદ કંઠો આરામથી યુનાહિત, જીવન વીતાવે છે. નાટ્યકારે રંગમંચ પર પ્રકાશ-અંધકારની મદદથી એકી સાથે ચાર દર્યો એજી, ફેટને પણ લાક્ષણિક રીતે રજૂ કરી કોરસ વગેરેનો રંગાદાદાના વ્યક્તિત્વ ઉઠાવ માટે ઉપયોગ કરી લાખાના વિવિધ સ્તરોના સાહજિક પ્રયોગ દ્વારા એક મંચનક્ષમ નાટક બનાવ્યું છે તે એની સિદ્ધિ છે. સુમાષ ત્રાહની સર્જનાત્મક પ્રતિભાનો ઉત્તમ ઉમેશ ‘પ્રપંચ’ (૧૯૯૦) નાટકમાં જોવા મળે છે. વર્ષોથી ચાલી આવેલી નાટકમાં નાટકની પ્રયુક્તિ અહીં પરંપરાગત કે ચીલાચાહુ ન બનતાં રાજ-રાની-સોહનનાં પાત્રોની અંતરતમ સંકુલ સંવેદનોને, ચલાવ-ઉત્તરાવના આંચકા-સાથે, નાટ્યાત્મક રીતે નિરૂપાઈ છે. એકધારા જીવનથી ઠંડાળેલા પતિપત્ની રાજરાની નીરસતા અને એકવિધતા દૂર કરવા નવું નાટક હાથમાં લે છે અને તે નિમિત્તે ૨૦ વર્ષના કૂટડો ચીકણો યુવાન સોહિત બંનેના જીવનમાં સક્રિયપણે પ્રવેશે છે. પછી ત્રણ પાત્રોની પ્રપંચલીલા આરંભાય છે, એકબીબને પામવા કે મહાત કરવા અસત્યનો આશરો લેવાય છે, પણ અંતે મૂળ સંવેદના લાવારસની માફક વ્યવહારના બધા જ ઉપચારોને તોડીફોડી અનાવૃત્ત ઘર્ષ છુલંદપણે પ્રગટ થાય છે. હંવે સંઘર્ષ અન્ય સાથેનો નથી, ભત સાથેનો છે. નાટ્યકારે ત્રણ સ્તર પર ચાલતા આ થીમને રંગમંચ પર ઉત્તમ રીતે કંડારવા માટે દર્યદલકની

અર્થી પ્રયુક્તિઓનો કુશળતાથી ઉપયોગ કર્યો છે. પ્રકાશ (ખાસ તે ફાટલા પડદામાંથી આવતા તીવ્ર પ્રકાશ), ટપરેકાડેરમાંથી વહેતું સંગીત, ગ્રેસ્ટ ટર્ન દ્વારા બે દરેકની કલાત્મક આયોજના, ‘પ્રાસ’યુક્ત પદાવલીઓ, ભાષાની વિવિધ તરાદો વગેરે અંગીય સંજ્ઞાને કારણે ‘પ્રપંચ’ નોંધપાત્ર નાટ્યકૃતિ બની છે.

મોટા ગવનના નાટ્યકાર તરીકે પ્રસ્થાપિત થઈ ચૂકેલા લાભચંદર દાસ આ દાયકામાં ‘પીણું’ શુભાશ અને કુ” (૧૯૮૫) નામની સફળ નાટ્યકૃતિ લઈને આવે છે. સંધ્યા પીઠ અભિનેત્રી છે. પંદર દિવસ પૂર્વે જ તેનું કેતન ઝવેરી સાથે સજ્જ થયું છે. પણ ‘વેસ્થા’થી માંડીને ‘મહોરા’ નાટકોની નામિદાનુ પાત્ર બજવતાં બજવતાં, વાસ્તવિક જીવન અને નાટકના પાત્રોમાં સમાન અનુભવ કોવાને કારણે, તે કલાકારને અપેક્ષિત તાટસ્ય શુભાવે છે. ગોખેલા અભિનય અને સ્વકળીય સંવેદન વચ્ચે ભેળસેળ થઈ જાય છે. આ અભિનેત્રી ચાલુ નાટકે તેના પાંડમાંથી બહાર આવી અંતરચેતનામાં એકિયું કરે છે. નાટ્યકારે અંતરનાટકનો ઉપયોગ સંધ્યાની મનઃસ્થિતિના પ્રાવેશ અર્થે કર્યો હોત તો એમાં વિરોધ નાવીન્ય ન જણાત. પણ સૌનિર્માતાનું સાક્ષ્યિક પાત્ર મૂકી કૃતિને નવું પરિમાણ બ્રહ્મું છે. આ સ્વૈરવિકારી સૌનિર્માતા ત્રમે ત્યારે ટપકા પડે, મેરેટર બની મટનાઓનું બ્યાન કરે કે પાત્રો સાથે તો કવચિત્ પ્રેક્ષકો સાથે સીધા સંવાદો રચી તેમનાં મન તળેઉપર કરી નાખી એક અજલજાટ મચાવે. પ્રેક્ષકો પણ સૌનિર્માતાનો સૂચના મુજબ વિવિધ પાત્રોના સંકુલ ચિત્રભવનમાં પ્રવેશે. આવો રમનાપ્રપંચ નિર્મી નાટ્યકાર, જુદા જુદા અંગીય પ્રયુક્તિઓ દ્વારા પ્રેક્ષકને પ્રતીતિ કરાવે છે કે ‘પ્રેમપંચ’ પાવકની જવાબા, ‘કનેકા’, ‘વેસ્થા’, ‘મહોરા’નાં સૌપાત્રોનો એમ સંધ્યા પણ સૌનિર્માતાનું જ સર્જન છે. તેમાં ફૂટી નીકળેલી વેદના સંધ્યા નામની સૌની નથી, ખુદ સૌનિર્માતાનો છે. દિગ્દર્શક આલાને નાટકનું રહસ્ય ન સમજતાં અપાત્ર રહેવા માગતી લેખિકાને કટેજ પર (અવાજ સ્વરો) બોલાવે છે, એવું રમનાશિલ્પ સર્જક અજબનો અમતકાર સર્જક દીધો છે. લેખિકાનો અવાજ સાંભળતાં પ્રેક્ષકોને ખ્યાલ આવી જાય છે કે આ તો સૌનિર્માતાનો જ અવાજ છે. નાટ્યકારે પાત્રસ્થિત વેદનાને તાર સ્વરે કંઠારવા ‘મહોરા’ નાટકનું રિહર્સલ જરૂરપોત કરી મહોરા ચિત્રમણુવાળો પડો, ક્લપ, માઈમ, કારસ વગેરેનો કલાત્મક ઉપયોગ કર્યો છે. પુરથી પર જાયાનું મહોરું પહેરીને બેઠેલી સંધ્યા અનેક વિરોધી ચિત્રો વચ્ચે ‘કાચલડી બોલે રે પંચમ સૂરમાં’ પકિતની એકધારી પુનરુક્તિ કરે જાય છે પણ આસપાસ જે બની રહ્યું છે એ સંદર્ભે હવે આ

પ્રકૃતિઓ ખોખલી નિર્વીર્ય અંચાલીન બની જાય છે. ટૂંકમાં લક્ષરોંદરે સ્ટેજ પરની બધી જ પ્રકૃતિઓને શ્રેષ્ઠ રીતે ઉપયોગમાં લીધી છે તથા ટૂંકા ટૂંકા સંવાદો, લઘાનવિત ગદ્ય, લાપાલિત્વક્રિતની વિવિધ તરાહો, પ્રતીકા વગેરેથી કૃતિને વધુ મુક્ત અને સંકુલ બનાવી છે. ઇંગ્રેસોવાઈઝેશનના લાગ રૂપે સ્કુરેલું સામાન્ય સ્તરનું ‘પીળું ગુલાબ’ સર્વક્રમશઃમણની વિવિધ પ્રક્રિયામાંથી પસાર થયા બાદ ‘પીળું ગુલાબ અને હું’ જેવી સંકુલ રચનાવાળું નાટક બને છે તે સૂચવે છે કે નાટક એક છુટાચેલી પ્રક્રિયા છે.

પ્રશિષ્ટ વિદેશી નાટકોના સફળ અનુવાદક રૂપાંતરકાર નાટ્યવિવેચક જયંત પારેખ આ દાયકામાં ‘રૂમ નંબર નવ’ (‘સાચુબચ’માં પ્રકાશિત, ૧૯૮૩) જેવું પ્રયોગશીલ નાટક લઈને આવે છે તે આનંદદાયક ઘટના છે. વિવાન અને અંસીમા એકલતા, વિચિત્રનતા, ચહેરાહીનતા વગેરેના વેદનાભાર (ટેન્શન)ને દૂર કરવા હોટલ નાઈન સ્ટારમાં રૂમ નંબર નવમાં ત્રણ દિવસ માટે આવે છે અને ‘રૂમ નંબર નવ’ના લાગ રૂપે અનુક્રમે સતીશ-અમીતા, નવનિધ-રતના, અશોક-સોનલ, ચન્દ્ર-લીના વગેરેનાં પાત્રો ઇંગ્રેસોવાઈઝેશનની ઢબે ભજવે છે. પણ તેમ કરતાં તેમની અને પાત્રોની સંવેદના-એકરૂપ બની જાય છે. બહુઈ મોજડી પહેરીને નાચતી વૃત્તચાંચનાની જેમ નકલી ચહેરાનું જીવન જીવવા સિવાય ખીજે કોઈ વિકલ્પ રહેતો નથી. પરકાષાપ્રવેશનો આ ક્રમિયો ખતરનાક બનતાં છેવટે વિવાન રિવોલ્વરથી આપઘાતનો માર્ગ સ્વીકારે છે. આધુનિક માનવીની પ્રતારણાપૂર્ણ જિંદગીને અને ખીતરી વેદનાજાતને અનાવૃત કરતા આ નાટકમાં નાટ્યકારે નાટકમાં નાટક, પ્રેસ્ટેજીલી, આભાસ (illusion), પ્રતીકા વગેરે તખ્તાકીય તરકીબને કામે લગાડી છે. પણ વાગિમતા અને સમગ્રતયા એકસતરીય લાપાને કારણે નાટકમાં આ બધું કાર્ય (action)થી ગોઠું બને છે, વાચાળ વાર્તાલાપથી સિદ્ધ થતું હોય તેમ જણાય છે. રચનારીતિ અને મંચનકળાની દૃષ્ટિએ અહીં તરત જ શ્રીકાન્ત શાહનું એકાંકીનાટક ‘સાત હબર સમુદ્રો’ યાદ આવી જાય છે.

આ દાયકામાં ગુજરાતનું લોકનાટ્ય ભવાઈ વિસરાઈ નથી મળ્યું એ આનંદની ઘટના છે. લક્ષ્મીકાન્ત ઝવેરી ‘બિચારા બહુનો વેશ’ (૧૯૮૧)માં પાશ્ચાત્ય વિચારસરણીથી રંગાયેલા ત્રણ ધૌલિકોની રમજ, વ્યંગ, કટાક્ષ દ્વારા ઠેકડી ઉઠાવે છે અને શબ્દોના અભિનય કરતા ગીતો પોતાના લાક્ષણિક અભિનયથી સૌને હસાવે છે, તેા જનક દવે ‘રંગભવાઈ’ (૧૯૮૫) અને ‘લોકરંજન ભવાઈ’ (૧૯૮૮)માં વિવિધ વેશો દ્વારા સાંપ્રત પ્રશ્નોને વાચ્ય આપે છે. જન નાટ્ય-

કારણે જવાઈના સુસ્ત માળખાને જને વેટલું સાચવી કૃતિમાં અને અભિવ્યક્તિમાં નવીનતા આપવાનો પ્રયાસ કર્યો છે. ચિત્ર મોદી એવા પ્રયોગશીલ નાટ્યકાર 'બલકા' (૧૯૮૫) નાટકમાં જવાઈના લહેબ-લહેકાનો સર્જનાત્મક ઉપયોગ કરવા લક્ષ્યાય છે. આથી, તેમણે પૂર્વરંગમાં વેશગાર, રંગસો અને રંગશી અને પછી 'આવધુ' દ્વારા રાઈ, બલકા અને રુક્મિસિંહનો જૂગળ, ઠાંસો-લોડાના પરિચિત સુરા વચ્ચે તાકતાકૃ દેશ પ્રવેશ કરાવી લોકનાટ્યશૈલીનું વાતાવરણ સર્જી દીધું છે. પણ આ પરિપાટી અને નાટ્યકૃતિનું સાતત્ય ન રહેતાં, આ પ્રયોગ પૂર્વરંગ પૂરતો સીમિત બની જાય છે. ત્રિરીશ 'ઠંનાડે, જે અર્થમાં, મક્કમનતાનાં તત્વોનો લાક્ષણિક ઉપયોગ કરી 'હવળન' નેત્રુ' આધુનિક સંવેદનાનું નાટક આપ્યું છે વિશ્વ વેંકુલકરે મહારાષ્ટ્રની તમાશાપરંપરાને લેખે હસાદી 'ધાસીરાગ કોટવાલ' નેત્રુ' નાટક આપ્યું, તે અર્થમાં ચિત્ર મોદી 'બલકા'નો વેશ રમી શક્યા નથી. પૂર્વરંગમાં દેખાતા જવાઈના રંગસો-રંગશી-વેશગાર નાટકમાં પછી ક્યાંય દેખાતાં નથી. તેમ છતાં જૂની ધંધાદારી રંગ-જૂમિની પ્રયુક્તિઓનો અને ગીતોના પ્રચલિત રાગ-ટાળનો નાટ્યસંદર્ભો ઉપયોગ કરી 'બલકા'ને (ગીતસંગીત તત્વ મદ્યુ) રોલલ ચિયેટરનું નાટક બનાવ્યું છે, તે નોંધવું રહ્યું.

સર્જક જ્યારે લોકખ્યાત કલાવસ્તુમાંથી અનુક્રમિત અંશને કે પાત્રને કેન્દ્રીય બિંદુ (focal point) બનાવી વિચિત્ર દષ્ટિકોણે નવા રૂપધારે કલાકૃતિનું નિર્માણ કરે છે ત્યારે ક્યારેક તેમાંથી રસપ્રદ પરિણામ નીપજતું હોય છે. લાલજી મુનિઆરના 'અર્ધઅસિ સમક્રમ હોત છે, મુજ બ'દેસે કયુ તાડી' પ્રચલિત હુડા પરથી પંડિતસુત્રના રમણજાઈ નીકળે 'રાઈનો પર્વત' (૧૯૧૩) નેત્રુ' પ્રચારલક્ષી સુધારાવાદી ચિંત્ર નાટક આપ્યું. આ કાલકામાં ચિત્ર મોદી અને હસમુખ ખારાડી જેવા નાટ્યકારો આ જ ખ્યાત વસ્તુમાં જરૂરી ફેરફારો કરી નવા પરિવેશમાં અભિનવ અભિનેય નાટકો આપે છે. ચિત્ર મોદી બલકાની, કુટિલનીતિ, સત્તાકાંક્ષા અને આંધળિયા પ્રયત્નને વિષય બનાવી 'બલકા' (૧૯૮૫) નાટક આપે છે તે હસમુખ ખારાડી રાઈ, બલકા, પર્વતરામ, લીલાવતી વગેરે પાત્રોના અમિતસંદર્ભો નહીં પણ વૃત્તિસંદર્ભો નવાં નવાં અર્થપદોના સર્જક-સર્જનાત્મક, વ્યક્તિકવાતંત્ર્ય અને નાવપાશની જેમ ભરડો લેતા તાનાશાદી અત્યાચાર સામે સ્વયંજી લોકજાંદોલનનું 'રાઈનો દર્પજુરાય' (૧૯૮૬) નામનું રંગમંડીપ નાટક આપે છે. અને નાટ્યકારોએ જોજામાં જોજી સામ્રાજી નાટક જળવાય અને કોરસ, ઝરીઓમાફી વગેરેની સહાયથી સાંકેતિક દ્રશ્યપરિવર્તનો દ્વારા નાટકને ગતિશીલ રાખી શકાય તેવી મંચનીય યોજના વિચારી

છે. ચિત્ર મોદીએ કાવ્યતત્ત્વથી સમૃદ્ધ એવાં કલ્પપ્રિય ગીતો, નાનાવિધ તરેહવાળા સંવાદો વગેરે વિશિષ્ટ ભાષાકર્મથી ‘બલકા’ને નવું સાહિત્યિક પરિમાણ બદલ્યું છે તે હસમુખ પારાડીએ વિશિષ્ટ રંગભાષા (theatre language) વિકસાવી અર્વાચીન સંવેદનાને તાર સ્વરે વ્યક્ત કરી છે. શ્રી પારાડીના નાટકોને પ્રારંભ પણ ભવાઈવેશે થાય છે, પણ મંગલાચરણમાં ગચ્છપતિ કે માતાજીની પરંપરાગત સ્તુતિને બદલે ભવાઈના આઘપ્રણેતા અસાઈતને પ્રણયી ‘ભારત માતા’ની સ્તુતિ ગવાય છે. વળી, મૂળ નાટકનાં પાત્રોનું વૃંદ, દર્પણપંથીઓનું વૃંદ અને દર્શકોનું વૃંદ એમ ત્રણેય જૂથોને વચ્ચે અને acting areaથી એકબીજાથી નોખા તારવી છતાં એકરૂપ કરી સ્થળસમયની સીમાને સાહજિકતાથી ભૂંસી નાખી છે. મૂળ નાટકમાં આવતા દક્ષિણ ઝાંપો, ગુપ્ત પારી, કામઠું, દર્પણ વગેરે શબ્દોને અહીં નવ્ય સંદર્ભે એવી રીતે પ્રયોજ્યા છે કે તે પ્રતીકાત્મક બની તૂટતું અર્થો નિબંધન કરતા જાય છે. આમ આ નાટકોને મૂળ સ્ત્રોત પ્રાચીન હોવા છતાં બંને નાટ્યકારોએ સાંપ્રત સંવેદનાને મંચીય કલાધાટ આપવાનો અભિનંદનીય પ્રયોગ કર્યો છે.

ચિત્ર મોદીનું પ્રયોગશીલ નાટ્યસર્જન ‘અશ્વમેધ’ (૧૯૮૬) આપણા સૌનું અનેક રીતે ધ્યાન ખેંચે છે. નાટ્યકારે પુરાણકાળથી ચાલતા અશ્વમેધ અને તેની સાથે જોડાયેલા વૈશિષ્ણવપૂર્ણ કથાનકોને (જેમ કે, રાણીનો અશ્વ સાથેનો મૈથુન-વિધિ) પોતાની રીતે ખપે લગાડ્યા છે. ‘અશ્વમેધ’ નાટકમાં નાયિકા મોહિનીમાં કાચી વયે ઉદ્ભવેલી અસહજ પશુમૈથુનરતિ બ્યારંભમાં નિર્ઝરિણી રૂપે વહેતી અને પછી બે-કાળુ બનતાં વિક્ષરતાં સ્વજનોનો અને રતિપાત્રોનો ભ્રમ લેતી ખુદને પણ સર્વનાશ નોતરતી - રાક્ષસીસ્વરૂપની બતાવી છે. નાટ્યકારે આ અદ્ભુત કામેચ્છાના ઘોડાપુરને નાયિકાના મુખરિત સંવાદો દ્વારા અતિવાચાળ સ્વરૂપે નિરૂપ્યાં હોવાથી પ્રતીકાત્મક ન બનતાં અભિધાસ્તરે જ સીમિત બની જાય છે. ખીજક નામતા અશ્વની સમાયમપ્રતીક્ષાપૂર્વે નાયિકાના સંકુલ મનોચિત્તને ઠંડોળવાનો અને નિરૂપવાનો દોષ કલાત્મક ઉપક્રમ દેખાતો નથી. નાટ્યવાંચને મોહિની એટલે વિકૃત ભતીયતાનું પ્રતીક એવું સીધું સમીકરણ ડોકાય છે. આ અર્થાંશો હોવા છતાં રંગતંત્રના કસબી ચિત્ર મોદીએ અશ્વ અને સૈનિકોનું સ્પોટરનીંગ, ગીધના પડછાયાનું વૃત્ય, કળી-જમર અને પછી પૂર્ણ પ્રાપ્ત સાથે મોહિનીનું પ્રાગટ્ય, અંદ્રસેનના ભયાનક સ્વપ્નદર્શને વિવિધ પ્રયુક્તિઓથી તપ્તા પર તાંદણ કરવાની નિરૂપણરીતિ, અંદ્રસેનનો રાજા વિચિત્રસેનના પડછાયા સાથેના વાર્તાલાપ વગેરે અનેક દ્રશ્યોમાં પોતાની નાટ્યસૃષ્ટિ અને તપ્તાનુભવને અપમાં લીધાં છે. અલગત કેટલાંક પ્રતીકો વાચાળ બન્યાં છે, પણ સમગ્રતંદા

આ બધું નાટ્યકાર (થિયેટ્રિકલ) બનીને આવે તેની કાળજી-સાવધાની નાટ્યકારે લીધી હોય તેમ જોઈ શકાય છે. અહીં જેણે મૂળ ગ્રંથ તો એવો ને એવો જ લખ્યો રહે ■ કે. અથએષના પૌરાણિક સંદર્ભોને આધારે કોઈ આધુનિક સંવેદન પ્રગટતું ના હોય તો આ પ્રકારના રચનાશિલ્પનો કોઈ હેતુ ખરો ?

સિતાયે શ્રુતશ્રવણના ‘કેમ, મકનજી કયાં ચાલ્યા ?’ (‘ગ્રંથપર્વ’માં પ્રકાશિત ૧૯૯૦) ત્રિઅંગી નાટકમાં મકનજી એવો સીધોચાલે સંવેદનશીલ માણસ સત્યને (અસધાશક્તિને) શોધવા, પામવા અને પરિતપ્ત થવા પરિણમણુભાવાએ નીકળ્યો પડે છે. પરંતુ જોઈ સાફે જ નેવા જાણે રાસકો, સત્તાધારીઓ જામધારાહતું ‘ગોશુ’ પહેરી વિવિધ પ્રસંગોને, પી કે પછી પાકપમણીથી મકનજીને ખરીદી લઈ તેનો સાધન તરીકે ઉપયોગ કરે છે. મકનજીને વાસ્તવિકતા સમજવાની તેની સામે વિરોધ કરે છે પણ અંતે સ્વઅર્જિત તપ ટકાવી રાખવા અને પત્ની, બાળકો વગેરે અલગીયજનોને ખુશ રાખવા જાત સાથે છેતરપિંડી કરી આત્મહત્યા બની સમાધાનનો સફળો માર્ગ સ્વીકારી લે છે. આ કટુસૂચકાને તિરસ્કારમાં નાટ્યકાર સિતાયેએ વિવિધ નાટ્યપદ્ધતિઓનો ઉપયોગ કરી મકનજીના સંવેદનની ધારને સૂક્ષ્મતમ બનાવી છે, એ તેમનો નોંધપાત્ર સિદ્ધિ છે. અવાઈનો વેશ ભજવતા ભજવતા નંદનદીઓ મકનજીનો વેશ ભજવે અને તે જ કલાકારવૃંદ મકનજીથી માંડીને તેની સહાયે સંકળાયેલાં અનેક પાત્રો અને દરેકો પ્રેક્ષકો સમક્ષ રજૂ કરતા નય, એવી વસ્તુઆવજ્ઞતા સાથે નાટક ખૂબ હળવાશથી આચળ થયે છે. સુદામા-કૃષ્ણની પેરાડીથી તેનો કટાક્ષ વ્યંજનાસહાર અને છે. તાણું, બે ચાવી, દોકરીનું ‘બોલાવેલું’ ઝીરીંગ વગેરેથી માંડીને સુદામાના વાંદુલનાં પ્રતીકાથી કૃતિ અર્થધન અને છે તો નામકની આખ્યાનકારની શૈલી, સાંપ્રત સમાજમાં કાશ-વારે ઉચ્ચારાતાં સ્ત્રીના લહેકા, બોલાણની અવળવાણી, મકનજીના અંતરોત્થાનો. અવાજ વગેરેના સજ્જનાત્મક વિનિયોગને કારણે નાટકની અભિવ્યક્તિ વધુ સંકુલ અને સૂક્ષ્મ બને છે.

તથમા હાથકાની મહત્વનાં નાટકોનું વિહંગવલોકન કરીશું તો અણુશે કે તેના હેતુકેનું રંગમૂર્તિ સાથે સંપૂર્ણ લાભાત્મ્ય (total involvement) છે. તે રંગમૂર્તિની જરૂરિયાતો અને જીવણથી સુપરિચિત છે. તે હવે જોવા આસને બેસીને એકહંડિયા મહેલમાંથી કૃતિઓ રચતો નવો, થિયેટર સાથે દિગ્દર્શક, કલાકાર, નેપથ્યના તજજ્ઞો અને સહજ પ્રેક્ષકોને ભેટી નિરમત છે તેટલો જ નિરમત નાટ્યકારોને છે. આ હાથકાનો નોંધપાત્ર કૃતિઓ પ્રથમ તપ્તા ૫૨ ભજવાઈ છે, પછી પુસ્તકોમાં જાંધાઈ છે.

આ દાયકાના સર્જકોને ફાગ્યુલા પ્રકારની પરંપરાગત ઘટનાપ્રધાન થીમમાં રસ નથી. તેઓ તો સામાજિક-રાજકીય સંદર્ભે એકલતા-હતાશામાં રૂપેલા અકેરા વચરતા માનવીને અને તેની નિયતિને કેન્દ્રીય વિષય બનાવે છે. તેને સંઘીય ઠલાધાટ આપવા કેટકેટલો નાટ્યરીતિઓને ખપમાં લે છે ! પ્રાસ, શબ્દ-રમત, શ્લેષ વગેરેથી અત્યંત હળવાશથી આરંભ પામતી આ નાટ્યકૃતિઓ અંતે કોઈ ધ્રુવચાર્જને તારસ્વરે વ્યક્ત કરે છે. તે માટે સૂત્રધારની કથનરૈલી, ટ્રેસ્ટની વિલાજનરૈલી, નાટકમાં નાટકની પ્રયુક્તિથી માંડીને માર્શમ, કોરસ, કોરીઓગ્રાફી દ્વારા દર્યાતમકતા સંપન્ન કરવાનો સજ્જાન પ્રયત્ન દેખાય છે. બારાકી-ચિત્ર-સિતાંશુ જેવા સર્જકો તો આખ્યાન અને ભવાઈશૈલીના પરંપરાગત અંશોને કુરાળતાપૂર્વક પ્રયોજી કૃતિને નવું પરિમાણ બદ્ધે છે. આ કવિ-સર્જકોનો સંવાદોત્તો વિવિધ તરાહોનો અને લયગાનિત ગદ્યનો ઉપયોગ પણ ધ્યાન એવે તેવો બન્યો છે. ‘ક્રીમિયા કેવા ઘાય સાઈના બળથી બળ વહેરાય’ (બલકા), ‘મન માણસનું એવું જેનો કોઈ ન સમજે ભેદ વહાલા’ (અશ્વમેધ) જેવાં ભિન્નિગીતો કવિતાની સરહદ સુધી પહોંચી બંધ છે તથા પાત્રની ચિત્રસિક્ક સ્થિતિ પર વેધક પ્રકાશ ફેંકે છે.

તેમ છતાં, આ દાયકાના નાટ્યકારો પાત્રાનુસારી ભાષા પ્રયોજવામાં સફળ થયા નથી. લગભગ બંધાં જ પાત્રોની ભાષા એકસરખી લાગે છે. નાટ્યકાર મધુ રાય ભાષાપ્રયોગ, નાટ્યપ્રયુક્તિઓ અને ચુસ્ત વસ્તુસંકલનાથી વ્યવસાયિક કે પ્રાયોગિક ધોરણે સૌને સ્વીકાર્ય એવું નાટ્યશિલ્પ રચી શકતા, તેવી શું બાઈશ આ નાટકોમાં વર્તાતી નથી. આ દાયકામાં મધુ રાય એક પણ અનેકાંકી નાટક આપી શક્યા નથી એ નોંધવું રહ્યું. દિલ્હી દરદશને રાષ્ટ્રીય સ્તરે મધુ રાયનું ‘કોઈ પણ એક ફૂલનું’ નામ ખોલો તો !’ દિલ્હીમાં ભજન્યું હતું તે જોઈને બિનચુજરાતી પ્રેક્ષકો ચુજરાતી રંગભૂમિ માટે જિંચો અભિપ્રાય ધરાવતા ઘઈ ગયા હતાં, તેવો મધુની નાટ્યપ્રતિભાનો પ્રભાવ હતો. ‘તીરાડ’ (૧૯૭૧), અને ‘નંદાદેવ’ (૧૯૭૪) જેવાં મનોવૈજ્ઞાનિક અભિગમવાળાં નાટકો આપનાર સ્કેન્-ક્રાફ્ટના અમ્મા બાલુકાર શ્રીકાન્ત શાહ પણ આ દાયકામાં મધુની માફકે નિષ્ક્રિય રહ્યા છે.

રંગભૂમિના પ્રત્યક્ષ અનુભવને કારણે રચાયેલાં તવમા દાયકાનાં અદ્યપસંખ્ય પ્રયોગશીલ નાટકોની મથામણો બેતાં લાગે છે કે નાટ્યપ્રવૃત્તિ ધ્રુવ: ચેતનવંતી બનશે અને વધુ સંખ્યામાં સક્ષમ નાટ્યકૃતિઓ અવતરશે.

વિવેચન

સિસીય ૫૨૫૯

‘સૂક્ષ્મ પદો’ક બુદ્ધિથી અને મૌલિક દષ્ટિથી સાહિત્યવિચારનાં નૂતનં પરિમાણે મગ્ન કરે તે વિવેચક. આવો વિવેચક આપણે ત્યાં કયાં છે ? આપણી સાહિત્યવિચારણા બહુધા પરીપાલવી છે અને આપણે સૌ વિવેચકો અવગણનકારો કે સમીક્ષકો છીએ એમ નહિ લાગે છે.’

(‘સાહિત્યિક તથ્યોની માવજત’ ૧)

—નયંત કોઠારી

સુખરાતી વિવેચન વિશે આવો નિરાશાજનક સૂર અને ૧૯૮૧થી ૮૭ના દાયકા દરમિયાન આશરે અઢીસો જેટલા વિવેચનસંગ્રહોનું પ્રકાશન એ આ બેનો મેળ પાડેલો સામાન્ય વાચકને ખુસ્કેલ હાને પણ ને વાસ્તવિકતા છે એને સ્વીકારવી જોઈએ. દાયકાની વિવેચનપ્રવૃત્તિનો આલોચનાત્મક આલેખ આપવાનું કાર્ય અશક્ય નહીં તો યે અશરૂં તો છે જ. વિવેચનપ્રવૃત્તિ સાથે સંદોષનું સંપાદન વગેરેને પણ સાંકળી લઈએ તો કાર્ય વધુ વિકટ પુરવાર થાય. આગલા દાયકાની વિવેચનપ્રવૃત્તિ સાથે જ્યારે આ દાયકાની વિવેચનપ્રવૃત્તિને સરખાવીએ ત્યારે એની સમૃદ્ધિ કે દરિદ્રતાનો પણ વિશેષ ખ્યાલ આવે. સાંપ્રત સાહિત્ય સાથે આ દાયકાના વિવેચનનો તાલ બેસે છે કે નહીં એ પ્રશ્નનો ચોક્કસ ઉત્તર આપી ન શકાય — કારણ કે આ વિવેચનસંગ્રહોમાં અંશરૂપ થયેલા લેખો તો ક્યારેક

૧૯૧૧થી ૧૯૭૦ સુધીના દાયકામાં પ્રગટ થયા છે; એટલે એનું મૂલ્યાંકન કરવા માટે તો નવમા દાયકાનાં સામયિકોમાં પ્રગટ થયેલા વિવેચનાત્મક લેખોને ધ્યાનમાં રાખવા પડે. સામયિકોમાંથી લેતમ કૃતિઓ-લેખોનું ચયન કરવાની કોઈ સગવડ ન હોવાને કારણે કેટલીક તપાસ અધૂરી જ રહેી બધ.

સાહિત્યનાં અન્ય સ્વરૂપોની જેમ વિવેચનક્ષેત્રે પણ જૂની નવી ઢલમેા પ્રવૃત્ત છે અને મોટા ભાગનું વિવેચન અધ્યાપકો દ્વારા વિદ્યાર્થીઓ માટે જ કરવામાં આવતું હોવાને કારણે એનું ક્ષેત્ર સીમિત છે એમ કહીએ - તો કશું ખોટું નથી. ખીજા ભાષાઓની જેમ આપણી ભાષામાં પણ વિવેચનપ્રવૃત્તિ વિદ્યાર્થીઓ પૂરતી સીમિત થઈ ગઈ છે અને એને કારણે પ્રબળતા બહોળા વર્ગ સાથે એનું કશું અનુસંધાન રહ્યું નથી. જે કે સર્જનાત્મક સાહિત્ય અને વિશાળ વર્ગ વચ્ચે પણ જે વિચ્છેદ હોય તો વિવેચનની એવી માઠી દશા માટે ખરખરો કરવાની કશીં અનિવાર્યતા નથી. કેટલાક ગણ્યાગાંઠ્યા અપવાદોને બાદ કરતાં મોટા ભાગના વિવેચનાત્મક ગ્રંથોની દરિદ્રતા આપણા સરેરાશ અધ્યાપકની દરિદ્રતાનું પ્રતિબિંબ પાડે છે. વળી ભારતીય વૈચારિક સંદર્ભોના અંભાવે અથવા તો એવા વૈચારિક સંદર્ભો છે જે જ્ઞાનના અંભાવે આપણી વિવેચના મોટે ભાગે પરાપજીવી રહી છે. આ દાયકામાં અનોવિજ્ઞાન, તત્ત્વજ્ઞાન, સમાજવિજ્ઞાન, ઇતિહાસ જેવાં ક્ષેત્રે તથા લલિત કળાઓના ક્ષેત્રે ભારતીય સર્જક-વિચારક શું વિચારે છે તેનાથી મોટે ભાગે આપણે અરુપ્સ રહ્યા છીએ. આને કારણે એક વ્યાપક ફલક ઉપર આપણી વિવેચના મુકાતી નથી. આ હકીકતથી સજ્ઞાન થવાની જરૂર છે કારણ કે આવી સજ્ઞાનતા જ લવિધ્યમાં આપણને યોગ્ય દિશાએ લઈ જશે.

આંકમાં દાયકાની વિવેચનપ્રવૃત્તિની ચર્ચા કરતી વખતે આ લખનારે ('એતહ'-જૂન-૮૧) વિવેચનક્ષેત્રે એવા મળેલા અભિગમોની તથા પ્રશ્નોની ચર્ચા કરી હતી. આ લેખમાં જુદા રીતે વાત માંડી છે. આરંભે જૂની પેઢીના, નવી પેઢીના કેટલાક મહત્વના વિવેચકોએ જિભા કરેલા પ્રશ્નો વિશે વિચારી નેઈએ.

યુજરાતી વિવેચકે યુજરાતી, ભારતીય સાહિત્ય અને ત્યાર પછી અ-ભારતીય સાહિત્ય વિશે લખવું નેઈએ એવા આગ્રહ કેટલાક રાખે છે. આ આગ્રહ ખોટા નથી. જે ભાષામાં વિવેચન-કરતા હોઈએ એ ભાષાના સાહિત્યને જે ધ્યાનમાં ન રાખીએ તો તળનું કાવ્યશાસ્ત્ર સર્જી ન શકાય. ઉમાશંકરે નોંધી હમેસા આવું તળનું કાવ્યશાસ્ત્ર રચતા આવ્યા હતા. 'શબ્દની શક્તિ'માં સૈદ્ધાંતિક લેખો આજા છે, સર્જકો વિશેના લેખો વિશેષ છે. ભારતીય સાહિત્યનો પ્રસાર થાય તો જ ચિત્ર વધુ સમૃદ્ધ બની શકે. યુરોપીઅન સાહિત્ય અને વિવેચન

સમૂહ છે કારણ કે ત્યાંની ભાષાઓમાં આદાનપ્રદાન સરળતાથી અને શીઘ્રતાથી
માય છે. આવા આદાનપ્રદાન માટેનો માધ્યમ જતાવવામાં આવ્યો છે : 'શરૂઆતમાં
હિંદીમાં અને શરૂ થઈ જાય તો અંગ્રેજીમાં અનુવાદો અપાય. સ્થગિતતા તોડવાના
કાર્યક્રમના ભાગરૂપે ભારતની ભાષાઓમાં મહત્વનાં પુસ્તકોના અનુવાદોના એક
કેન્દ્રીય નિધિ હિંદીમાં, અને બીજા તે અંગ્રેજીમાં, કરવો જોઈએ - જેનો લાભ
ખીણ ભાષાઓમાં અનુવાદ કરતી વખતે લઈ શકાય. કવિતાની જાણતમાં નામરીમાં
મૂળ પાઠ પછી આપવામાં આવે તો તે જુદું મહત્ત્વ નીવડે. '(૫૪) સાથે સાથે
અનુવાદ 'ભારતના સર્જક કલાકારને અભિવ્યક્તિના ઓભરો અને ચરિત્રચિત્રણ
કૌશલ વિકસાવવામાં મદદરૂપ થતા હોઈ એનું મહત્ત્વ 'ભારતના ચરિત્ર' તથા
'અભિજ્ઞાન શાકુન્તલમ્'ના અનુવાદક ન પિંજરે તો જ આશ્ચર્ય થાય. એટલે
વળતોળીને મદિમા કરતી વખતે તેઓ કહે છે : 'આ એક એવા કવિ છે જેના
લાયતાં ભાષામાં ખીણ કવિઓની ઉભરોની ઉભરો પદ્ધતિઓ પસાર થઈ ચક્ર
છે અને એની-સ્વભાવના સ્વર્ણ પામી છે.' (૬૧)

આ ઉપરાંત ખીણ એ પ્રશ્નો નહીં છેડવામાં આવ્યા છે - હિમાચલ નેશી
૨૫૭ રીતે માને છે કે 'કવિની આંતરિક સમૃદ્ધિ સાથે યુગચેતનાનો તાર મળે
જોઈએ, તો જ સમજમાં મૂળ નાખી શકાય અને સમયને અતિક્રમી શકાય.'
ખીણે પ્રશ્ન ધ્યેયને લગતો છે. દુર્ભાગ્યે આ દિશામાં સોધનિર્ણય લખનારાઓ
અને લખાવનારાઓનું ધ્યાન જતું નથી. કવિ તરીકે લય દ્વારા તેઓ કમેસ્ટ્રા
આકર્ષાયા છે, પણ આ લય પારખવો મુશ્કેલ છે, કારણ કે - 'કવિતામાં રાખેનો
નાદ-અંશ અનુપ્રાસ, કાકુ, સંપ્રદાય આદિની મદદથી અર્થના આરોહ અવરોહમાં
અનુપ્રવેશ સાધતો સમય સંકલ્પના - આખી કલાકૃતિના અલ્પવિન્યાસના જ
નહીં, અર્થવિન્યાસના જલકે રહસ્યવિન્યાસના દ્વિસોલરૂપે, લયરૂપે, પ્રતીત થાય
છે. લય અંગ્રેજી આ વાત જોટલી ગીત અને હંદ અંગ્રેજી સાચી છે તેટલી જ
ગીત અને હંદ કરતાં વધુ મુશ્કેલ (કેમ કે ગીત અને હંદની પદોચ્ચમાં ન આવી
શકેતા કલાકને પકડવા મથનાર) 'અજાન્કેસ' માટે સાચી છે (૧૧૦). કવિતા
અને તત્ત્વજ્ઞાન વચ્ચે તેઓ ચર્ચા કીપાડે છે પણ એ ચર્ચા આવા મોટા કવિ-
વિવેચકને સોંપે નહીં એવી માયાન્ય કક્ષાની રહી જવા પામી છે. એટલે આ
પ્રશ્ન સ્પષ્ટકર રહી જવા પામ્યો છે.

હિમાચલ નેશી બે ભારતીય સાહિત્યની જિંદગી વધુ રખે છે તે સુરેશ
બેથે પશ્ચિમી સાહિત્ય અને શિન્ન શિન્ન વિવેચનાત્મક અભિપ્રયોગો પરિચય
- ગુજરાતને કરાવવાના આગ્રહ છે. એમ તો હરિવલ્લભ ભાષાણી પણ 'અવાર-

નવાર પશ્ચિમતા વિચારવલ્લભી પરિચિત કરાવતા રહે છે. હા. ભાષાણી ભારતીય સંસ્કૃતિ-કળાવિચારમાં દૃઢ આસ્થા રાખીને બેઠેલા છે, વળી આધુનિકતાએ સર્જેલા વ્યામોહથી તેઓ વધુ ચિંતિત રહે છે એટલે પશ્ચિમી વિચારવલ્લભીમાં રહેલાં ભ્રમભ્રાંશ વાત અવારનવાર તારસ્વરે કરવા રહે છે. ભારતીય સંસ્કૃતિ પ્રત્યેના એવા બુદ્ધિવંત સુરેશ જોષીની વિવેચનામાં નહીં દેખાય; હા, તેમના સર્જનમાં દેખાશે. સુરેશ જોષીની વિવેચનામાંથી એકી સાથે પસાર થનારને એક બીજું અચરજ થશે. તેમની વિવેચનામાં એકી સાથે બે પ્રકારના અભિગમ ભળેલા છે - એક બાજુ સૈદ્ધાંતિક રીતે તેઓ રૂપરચનાવાદનો પુરસ્કાર કરે છે પરંતુ જ્યારે કોઈ સર્જક વિશે કે કૃતિ વિશે લખે છે ત્યારે ફિનોશિનોલજીના પ્રભાવે તેમનામાં રહેલો પ્રભાવવાદી જીવ સક્રિય થઈ બેસે છે. 'બુદ્ધિરાતી કવિતા'નો આસ્વાદની અસરકારકતા પાછળ આ પ્રભાવવાદી વલણે આસો ભાગ ભજવ્યો છે. આ કામકામાં પ્રગટ થયેલાં 'ચિંતયામિ મનસા' (૪૨) અને 'અષ્ટમેઽધ્યાય'ની વિવેચના 'કિંચિત્', 'કામચર્યા', 'કથોપકથન' પ્રકારની નથી. તેઓ આપણને બહીં સારાનુવાદ, દોહન, વિવરણ દ્વારા અધુનાતન વિચારણાઓના પરિચય કરાવવા માગે છે પણ ઘણી વાર તેઓ પોતાના વ્યક્તિત્વથી વિરુદ્ધની દિશાઓ અપનાવે છે. હા. ત. ભાષાકીય સંરચનાવાદ, સંકેતવિજ્ઞાન વગેરે વગેરે. એમનું ક્ષેત્ર છે ફિલસૂફી અને સાહિત્યના સંબંધો તપાસવાનું. નરહરિની જ્ઞાનગીતાને નિમિત્તે જે ભારતીય તત્ત્વજ્ઞાનમાં જીંડે જીવર્યા હતા તેનાથી ખ્યાલ આવે કે આ દિશામાં તેઓ ધણું કરી શક્યા હોત. આ જાને ગ્રંથોમાં દોહન અપવાતું વલણ વિશેષ હોવાને કારણે પૂર્વ પક્ષ અને ઉત્તર પક્ષને વ્યવસ્થિત રજૂ કરી શકાયા નથી. તેમને અર્થઘટન નામની પ્રવૃત્તિ સામે પહેલેથી વાંધો અને ઈર્ષ્યા તેઓ કૃતિ આસ્વાદમાં અર્થઘટન તો કરતા જ રહ્યા હતા. કેંકે અનુકારે કહી શકાય એવી રીતે તેઓ જણાવે છે :

'જે લોકો અર્થઘટન અને અર્થબોધની વાતો કરે છે તેઓ આખરે તો સૈદ્ધાંતિક દાવ્યનો ગણાણુ ભાષામાં અનુવાદ જ આપી છૂટે છે. એથી વિદ્વાનો અર્થ સરતો હરી, રસાસ્વાદમાં એ ઉપકારક નીવડે જ એવું કહી શકાય નહિ... અર્થઘટનો આખરે તો આપણી સંવેદનશીલતાની સાહજિકતાને અજાણવી નાખે છે. આવાં અર્થઘટનોને નામે જુદોનો કલાક્ષેપ જ પ્રકટ થતા હોય છે.... (ચિં. મ. ૧૧)

પણ અર્થઘટન માનવો સૈદ્ધાંતિક વિરોધ ન કરી શકાય. કારણ કે પ્રશ્ન-પણે અવો વિરોધ કરનાર વ્યક્તિ સામી વ્યક્તિ કલાને પામી શકતી જ નથી

એમ માની બેસે છે. પણ સુરેશ બેળીના એક બીજા વિધાનને કૃપી રીતે બોલો - 'કોઈ એક સાહિત્યિક કૃતિનાં ધટકોનાં સંશ્લેષ અને સંરચના વિશેની પ્રાથમિક સ્થાપના તે અર્થઘટન, જે સર્વ પ્રસ્તુત અંશોને આવરી લઈ શકે તે અર્થઘટન વધુ કાયંકર.' (એબન-૧૨૯)

ધારો કે અર્થઘટનની પ્રકૃતિ નામે વાદિચાત્રે છે પણ જગતમાં એક મોટો વર્ગ છે અને તે અર્થઘટનની પ્રકૃતિને આવકારે છે. હમેશ્વરિકેષ વિપરી વાસ્તવમાં શું છે? હરિવલ્લભ ભાષાભીજે એન. એ. સંકેતની મદદ લઈને હાન્સ ગ્રાડમેરના 'દૃષ્ય એન્ડ મેલડ'ના પરિચય કરાવ્યો છે તે આ સંદર્ભમાં મહત્વપૂર્ણ છે : 'ગ્રાડમેરનો વિચારણાનો વિષય છે : 'સમજાણ અને અર્થઘટનના સ્વરૂપની તપાસ - એટલે કે આકલનનો સિદ્ધાંત. તેમને મતે એકબીજાથી ઉપમાનો, પ્રતિરોધો કે સિદ્ધાંતો ઘડી શકવા એ અનુભવપ્રાપ્તિની વિશિષ્ટ પ્રકૃતિ છે, આ ઉપમાનો દ્વારા, સમગ્ર 'અભ્યુદય' અસ્તિત્વ એ વાસ્તવનું એક પરંપર અર્થ એન હોવાનું પ્રતીત યાજ પોતાની પ્રકૃતિમાં જ અનુભવ 'હોવું એટલે શું?' એની બોજ કરવા બંધાયેલો છે, કહેાને કે સમજાણ, અર્થઘટાવવો એ તેને માટે સ્વભાવગત છે, જગતમાં રહેવાની તેની એ રીત છે.' (કા. કો. ૧૧૭)

પણ ધણી વાર આવી દોહનપ્રકૃતિ વિવેચકનો પોતાનો વિચારણા સ્પષ્ટ કરવા દેતી નથી, એટલે સુરેશ બેળીના આ જ સેષને ખ્યાતમાં રાખીને પ્રમોદકુમાર પટેલ કહે છે : 'પણ... પ્રસ્તુત સેષમાં 'અર્થઘટન વ્યાપાર'ના અર્થઘટનની પ્રક્રિયાના સ્વરૂપ વિશે કોઈ ચિયર નિશ્ચિત ભૂમિકા સંપાદતી નથી એ આપણી મૂલ્યવળુ બની રહે છે.' (ગુજરાતીમાં વિવેચન તત્ત્વવિચાર-૧૫૩)

આમ છતાં હેરલ્ડ ડલુથ, ઈડાબ હસન, ચૈતન્યલક્ષી વિવેચકોને અવારનવાર પરિચય તેઓ કરાવતા રહ્યા છે. કોઈએ આ બધી વિચારણાઓને ખ્યાતમાં રાખીને ગુજરાતી સાહિત્યનો વિચાર કરવો જોઈતો હતા - જેથી એની પ્રસ્તુતતા વધુ ચોક્કસ સંદર્ભમાં પ્રસ્થાપિત કરી શકાય. ગુજરાતી વિવેચન વિશેનો અસંતોષ 'અષ્ટમોડખ્યાત'માં એક કરતાં વધુ વખત દાખવવામાં આવ્યો છે, એ અસંતોષને દૂર કરવાનું કાર્ય અનુગામી વિવેચનમંત્રે. ગુજરાતી, ભારતીય અને સાંપ્રત વિદેશી કથાસાહિત્યના પ્રવાહો નવલકથાને જે દિશામાં લઈ જવા મંથી રહ્યા છે તે સુરેશ બેળી જે ક્રીટીકોને ટાંકે છે તેને સ્વીકારી શકે એમ નથી : 'આ અવકાશમાં અધ્ધર રહેલી પૃથ્વી કથા આધાર વિના ટકી રહી છે, એને જો આધાર હોય તો બીજા પ્રકારની અને પોતાની પ્રતિતા સંબંધી

લયનો જ આધાર છે તેમ નવલકથાને પણ કથા બાદ આધારનો અપેક્ષા નથી; એ રચનાખંધથી જ સમાહિત સમ્મત થઈને રહી શકે.' (અબ્દ, ૬૩)

જૂની પેઢીના વિવેચકોમાં નગીનદાસ પારેખનું નામ મોખડાનું છે. વિવેચનના પરંપરાગત અર્થમાં નહીં પણ બ્વાપક અર્થમાં તેમને આપણે વિવેચક કહી શકીએ. તેમના વિવેચનગ્રંથ 'વીક્ષા અને નિરીક્ષા' (1981)માં પરંપરાગત વિવેચનાના કેટલાક પ્રશ્નો અનુવાદ-દોહન રૂપે મૂક્યા આપવામાં આવ્યા છે. કોયે વિષયક લેખને અહીં ટાંકી શકાય. ગુજરાતી વિવેચનમાં કોયે વિશેષ કથા સાંમગ્રી ઉપલબ્ધ નથી (એવી જ રીતે રમણલાલ જોશીના મેઘૂ આનંદ વિષયક લેખનો પણ અહીં ઉલ્લેખ કરી શકાય) ત્યારે એ સંજોગોમાં આ પ્રકારના લેખનું મહત્ત્વ સર્વિશેષ આંકો શકાય. નગીનદાસ પારેખ સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રના અભ્યાસી હોવાને કારણે પૂર્વપશ્ચિમનાં કેટલાંક સામ્ય ઓંધી શકે છે, એ રીતે 'ઓબ્ઝર્વેટિવ કોર્રિસેટીવ'ને પ્રતીતિઉપાયવૈકલ્ય સાથે સાંકળે છે અને વર્ણન-આલેખન જેવા શબ્દોને બદલે 'નિરૂપણ' શબ્દને સંજ્ઞા તરીકે યોજવાની ભલામણ કરે છે. પરંતુ કોયેની ચર્ચા કરતી વખતે પ્રકારનિષ્ઠ વિવેચનનો છેલ્લે કથા પ્રશ્નો જન્માવી આપે એ પ્રશ્નો અહીં ટાળવામાં આવ્યા છે. વાસ્તવમાં આવા પ્રશ્નો જ વધુ વિરાદતાથી ચર્ચાવા જોઈએ. આ વિવેચના રૂપરચનાનો સ્વીકાર કરે છે, 'ભાવ ગમે તેટલો ઉદાત્ત કે મહાન હોય પણ તે અનુરૂપ ઘાટ ન પામ્યો હોય તો રચના સાહિત્ય જ બનવા પામતી નથી.' (વીક્ષા અને નિરીક્ષા-૮૩) પણ રૂપરચનાવાદી વિવેચન જે કૃતિ પૂર્વેના આયોજનનો અસ્વીકાર કરવા માગતું હોય અર્થાત્ કૃતિનિર્માણ પૂર્વે સજ્જતા ચિત્તમાં રહેલા આશયનો અસ્વીકાર કરવા માગતું હોય તો એ ભૂમિકા નગીનદાસ પારેખ સ્વીકારી શકે એમ નથી. તેમની વિચારણા એક બાજુ હડસન જેવા આગે કૈંક અંશે કાળગ્રસ્ત લાગે એવા વિવેચકની આસપાસ ઘુમરાય છે અને બીજી બાજુ 'ભાવક વચરની કલા કલ્પવી મુશ્કેલ છે' (૮૫) જેવી આધુનિકોએ સ્વીકારેલી વિચારણા છે.

નગીનદાસ પારેખનું મહત્ત્વનું અર્પણ મમ્મટ કૃત 'કાવ્યપ્રકાશ' અને કુન્તક કૃત 'વલોકિતજીવતમ્'ના અનુવાદો છે. ઉવે આપણને મમ્મટ, આનંદવર્ધન, અભિનવગુપ્ત, કુન્તક જેવા આલંકારિકોના મૂળ ગ્રંથો ગુજરાતીમાં પ્રારંભ થયા-હજુ લોજનો 'શંકારપ્રકાશ' બાકો છે. સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રના આ મહત્ત્વના ગ્રંથોના આધારે આ મહાન પરંપરાને ઉવે આપણા સંદર્ભમાં તપાસી શકીશું.

આપણા જમાનામાં ડાઈ વિવેચક પાસેથી આશરે સાતસી પૃષ્ઠને વિવેચન સંગ્રહ પ્રાપ્ત થાય તો આશ્ચર્ય પામવા જેવું થતું. અનનરામ રાવળ કૃત 'અનુદર્શનો' એવો ફળદાર વિવેચન સંગ્રહ છે સૈદ્ધાન્તિક વિવેચનમાં ભાગ્યે જ કશું પ્રદાન કરવા માગતી તેમની વિવેચના સર્જક અને કૃતિને કેન્દ્રમાં રાખીને ચાલે છે. વૈચારિક જીકાગોલ, તપાં વિચાર વલ્લભોથી દૂર રહેવા માગતી આ વિવેચનાનો અસ્તિત્વ ઐતિહાસિક છે. વળી આત્મવૃત્તિ અભિપ્રાયોથી દૂર રહેતા હોવાને કારણે વિવાદારુપક કૃતિઓ, સર્જકોથી તેમની વિવેચના દૂર રહે છે. પરંપરાગત સાહિત્ય સામે જેવી રીતે આધુનિક આકાંક્ષા ઠાકવે છે તેવો ડાઈ અદોશ તેમની વિવેચના પ્રગટ કરતી નથી. પણ આપણી નથી પેઢીના વિવેચકો જેટલું વાંચીને બેઠા છે તેમની સરખામણીમાં 'અનુદર્શનો'ના વિવેચકો 'આપણું' વાંચ્યું છે એમ કહી શકાય જ્યોત્ સાન્તાલના, માધવેશ ઉતેમુને, ડાહરિંગ, આર્નલ્ડ, સેક્રન્ટસગરી જેવાઓના વાચન વડે તેમણે પોતાનું જ્ઞાનસ ધર્યું છે. 'અનુદર્શનો'માં અનનરામ રાવળનો ઐતિહાસિક અભિગમ અષ્ટાનુવાર દેખા દેતા હોવા છતાં વિશિષ્ટ અર્થમાં તેમને આ અભિગમના પુરસ્કૃતી તરીકે જોગખવાઈ શકાતા નથી. ગુજરાતી વિવેચનમાં નવી દિગ્દિશી આ અભિગમ અપનાવાયો ન હોવાને કારણે ધણું બધું અર્વિતઅર્વણું, પુનરાવર્તન ચાલ્યું કરે છે. દા. ત. આ મંથન પહેલા જ લેખમાં પોણોસો વર્ષનું સરવૈયું આપણને પ્રાપ્ત થાય છે, એમાં ડાઈ પ્રશ્નોને હાકમાં જીતરીને તથાસવામાં આવ્યા નથી, એવી જ રીતે 'ગુજરાતની સાહિત્યચર્ચા' નામના લેખમાં નમંદનવકરામથી આરંભાયેલી ગુજરાતી વિવેચનાનો અહેવાલ છે. વિવેચનનું સરવૈયું શોધનારને આવા લેખ મદદરૂપ થાય પણ કશી નવી દિગ્દિશી સાંપડતી નથી.

આમથી પેઢીના વિવેચકોમાં સૌથી વધુ સક્રિય રહીને જો 'શાઈ ડામ કરતું' રહ્યું હોય તો તે હરિવલ્લભ કાવાણી, મેઠા કામના આધુનિકો કરતાંય તે વધુ સક્રિય હોવાને કારણે સાહિત્યવિવેચનમાં નવરીક્ષા લેનારાઓને ઘાટે તેઓ ઉદ્દીપક નિભાવ સમા પુરવાર થયા છે. સંસ્કૃત-પ્રાકૃત-અપભ્રંશ સાહિત્યના આસ્વાદે, અનુવાદે તેમની ડુચિને પરંપરાગત બનાવી દીધી નથી. ભાષા-વિજ્ઞાતાના પ્રત્યક્ષ પરિચયને કારણે ભાષાકોવ સંદેશવાંચકને ખીભઓની તુલનાએ તેઓ વધુ ન્યાય આપી શકે, પશ્ચિમના વિવેચનપ્રવાહોના સતત સંપર્કમાં રહેતા હોવાને કારણે તેમની વિવેચના સુરેષ જોષીની જેમ આ કાલકામાં આધુનિક - અનુઆધુનિક પ્રવાહોનો પરિચય કરાવતી રહી છે. આજ કરતી વખતે પૂર્વ-પશ્ચિમની વૈચારિક સમાંતરતાએ બતાવતી, આધુનિક સાહિત્યના વિવેચન માટે સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના સિદ્ધાંતોનો ઉપયોગ કરતો, પશ્ચિમમાંથી આણવામાં આવેલા

વિવેચનપ્રવાહો પાછળ રહેલા અરાજકતાઓ સ્પષ્ટ કરવી, વૈજ્ઞાનિક પદ્ધતિ અપનાવવા છતાં સાહિત્યકૃતિ દ્વારા પ્રાપ્ત થતા આનન્દની સ્વાકૃતિ કરવી - આ દિશામાં તેમની વિવેચના પ્રતિ કરતી રહી છે.

સાહિત્યવિવેચનના અનેક અભિગમોમાંથી એક અભિગમ સાચો અને ખીજા ખોટા એ ગૃહીતનો સુરેશ બેર્મોએ વિરોધ કર્યો હતો. પણ આપણે બેર્મો છે કે ગુજરાતી આધુનિક વિવેચનમાં ભાષાકર્મ સાથે સંકળાયેલા અભિગમ જ આગળ આવ્યો અને ખીજા અભિગમો પાશ્વર્ભૂમાં જ રહી ગયા. આમેય નવ્યવિવેચને ટેકનિક ઉપર વધુ પડતો ભાર આપીને ખોટી રીતે કથયિતવ્ય (જેમાં અનુભૂતિ, વિશ્વવસ્તુ વગેરેનો સમાવેશ થઈ જાય)ની ઉપેક્ષા કરી હતી. નવ્યવિવેચનની એ ભૂલ બેવડાતી રહી અને પછી ભાષાદીય સંરચનાવાદમાં ભાષા સર્વે સર્વા બની ગઈ. ભાષાવિજ્ઞાન સાથે સૌથી વધુ નિરુત્તર ધરાવતાં હ. ભાયાણી પ્રમુખ હોવા છે : 'સંસ્કૃત વિવેચન પથ આધુનિક વિવેચનની જેમ ચુસ્તપણે સ્વરૂપલક્ષી અને ભાષાલક્ષી વિવેચન જ હતું'. આમાંથી ઉપસ્થિત થતો એક મહત્વનો મુદ્દો એ છે કે સંસ્કૃત કવિતાનો ઇતિહાસ દર્શાવે છે કે કવિતામાં બ્યારે સ્વરૂપ અને ભાષાકર્મ પર વધુ ને વધુ ભાર મુકાતો જાય છે અને કવિતાના આલંબનરૂપ અનુભવ સામગ્રી પરથી લક્ષ વધુ ને વધુ ખસતું જાય છે, ત્યારે અવનતિ કે ઘાસની પ્રક્રિયા શરૂ થાય છે. ઉત્તરકાલીન સંસ્કૃત કવિતા અને તેના વારસારૂપ રીતિકાલીન કવિતા આનું નિદર્શન છે.' (કાવ્યવ્યાપાર-૨)

હ. ભાયાણીને ભાષાવિજ્ઞાન અને સાહિત્યવિજ્ઞાન વચ્ચેના સંબંધોમાં તથા તેને અનુલક્ષીને એ બેમાં જે મૂળગામી ભેદ છે તેને અર્થવામાં રસ વધુ છે. ભાષાવિજ્ઞાન સાહિત્યવિવેચનને જે ઉપકારક થતું હોય તો કઈ રીતે એ પ્રશ્નનો વિચાર 'ભાષાવિજ્ઞાન અને સાહિત્ય વિવેચન' તથા 'સાહિત્ય-ભાષા વિજ્ઞાન' નામતા બે લેખમાં વ્યવસ્થિત રીતે કરવામાં આવ્યો છે. આ લેખો હ. ભાયાણી સ્પષ્ટ કરે છે તેમ અનુવાદરૂપે છે - બ્યાં દિપ્પણ આવરવક છે ત્યાં એ ઉમેરવામાં આવે છે. આવા એક લેખમાં સ્પષ્ટ જણાવવામાં આવ્યું છે કે સાહિત્યિકતાનું પરિમાણ સાહિત્યિક તથાસપદ્ધતિથી ભાષિકપદ્ધતિને અલગ પાડે : 'આ સાહિત્યિક પરિમાણનું સ્વરૂપ કેવા પ્રકારનું છે? સેવસ કહે છે કે કથાવસ્તુ પાત્ર, વ્યક્તિત્વ, સ્વરૂપ (વ્યાપક અર્થમાં) એ સાહિત્યિક અનુભૂતિના એવાં તરવા છે જે ભાષાને અતિક્રમી જતાં દેખાય છે. ઓલ્ડસ પણ કહે છે કે કાવ્યગત જિંડાણ અને સંકુલતા મુખ્યત્વે તો કાવ્યના કાર્ય અને પાત્રને કારણે હોય છે, અને એ તરવો બ્યાકરણની પદ્ધતિમાં આવી શકતાં નથી. કાવ્યની પદ્ધતિ બ્યાકરણનો વિષય છે; પણ તેના પર જિંડાણ અને સંકુલતા નિર્ભર

નથી રહેતી.' (કા.વ્યા. ૨૭)

એવી જ રીતે સાહિત્યના ઇતિહાસ, કૃતિના પાઠ્યપાઠી સમીક્ષા પદ્ધતિ. એના પ્રશ્નોને ચર્ચવામાં આવ્યા છે. આની તુલનાએ 'કાવ્યપ્રથમ'માં સંદર્ભિત વિચારણા ઝાંખી છે, ગ્રામ્યીન-મધ્યકાલીન કાવ્યના પ્રથો વધુ ચર્ચાયા છે. પરંતુ 'કાવ્યકોતુહલ'માં ફરી સાહિત્યિક પ્રશ્નોની ચર્ચા કરવામાં આવી છે. અહીં પૂર્વ-પશ્ચિમના વિચારોને કેન્દ્રમાં રાખીને શૈલીવિચાર કરવામાં આવ્યો છે. વળી જે આલંકારિકોનો ચર્ચા આપણે ત્યાં પ્રમાણમાં ઝાંખી થઈ છે તે કુન્તાક, બોળને અહીં પ્રાધાન્ય આપવામાં આવ્યું છે. કુન્તાકના 'વક્રોક્તિવિચાર' ઉપર રાજેન્દ્ર નાણાવરીએ મહત્વપૂર્ણ યુક્તિઓ લખી છે. હવે 'નગીનદાસ પારેખના અનુવાદ તથા રાજેન્દ્ર નાણાવરી કૃત 'વક્રોક્તિ વિચાર' તથા આધુનિક શૈલી-રીતિ-વિચારના ખજાણાને મહત્વની કૃતિઓના સંદર્ભે તપાસવા બેઠાં છે. આ મંદેશમાં એક વિવાદ છે. ભાષાણીએ છેડપો છે. સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના વિનિયોગ આધુનિક કૃતિઓના આસ્વાદમાં કરી શકાય કે નહીં? સંસ્કૃત, કાવ્યશાસ્ત્રની ઉપયોગિતા વિશે બેમત નથી. ભારતીય સાહિત્યવિચાર આત્મસાત્ થયો જ નોંધ્યો. પણ જેવી રીતે મધ્યકાલીન સાહિત્યનો અભ્યાસ કરતી વખતે આપણી આધુનિક સાહિત્યવિભાવનાને બાજુ પર રાખવી પડે તેવી રીતે આધુનિક સાહિત્યની ચર્ચા કરતી વખતે પરંપરાગત કાવ્યશાસ્ત્રને બાજુ પર રાખીએ તો ચાલે કે નહીં? જે તે સાહિત્યવિચાર જે તે સમયના, સ્થળના સાહિત્યસર્જનના સંદર્ભે પારસો દોષ છે. એ જાનેથી અણન કરીને સાહિત્યનું મૂલ્યાંકન કરી જ ન શકાય. એનો અર્થ એવો તથા કે સાહિત્યતત્ત્વમાં કશું ચિરંજીવ-શાશ્વત તત્ત્વ હોતું જ નથી. કૃતિનિક વિવેચનની સૌથી મોટી મર્યાદા આ હતી કે કૃતિની વકાર જવાની તેની કાંઈ તૈયારી ન હતી. એનો અર્થ એ થયો કે મધ્યકાલીન સાહિત્યને એની શરતોને અધીન રહીને પ્રમાણવું પડે. આધુનિક સાહિત્યમાં ધણું મધું ફેરફાર હશે પણ જે સત્ત્વશીલ છે તેને એમના સંદર્ભમાં રહીને પ્રમાણવું બોધ્યું.

૬. ભાષાણીની ઉત્તરકાલીન વિચારણાનું એક કેન્દ્રબિંદુ શુદ્ધિ 'ભારતીય સંસ્કારપરંપરા અને આપણે'માં બોલા મળશે. 'સંસ્કૃત સાહિત્ય અને આપણે' લેખમાં પશ્ચિમના પ્રભાવે કરીને જે આધુનિકતા પ્રસરી તેનો ભારતીય સંસ્કૃતિ ઉપર અનિષ્ટ પ્રભાવ પડ્યો તે વિશે ચિંતા વ્યક્ત કરવામાં આવી છે. ૬. ભાષાણી સંસ્કૃત સાહિત્યને મૂલ્યોના પ્રવર્તક તરીકે જણાવે છે, પરંતુ ઓક સાહિત્યકળા, ઓન-આપાત, મિસ્ત્ર વગેરેના કળાસાહિત્યને પણ મૂલ્યોના પ્રવર્તક તરીકે જાણખાવી શકાય - એટલું જ નહીં જૌહોનિક કાન્તિ પૂર્વેના કળાજ્વલને પણ મૂલ્યોના પ્રવર્તક તરીકે જાણખાવી શકાય. પ્રથમ માત્ર એટલો કે જેનો

આપણને પરિચય નથી એવા ખીબ ધણા બધા પ્રવાહો આવીને ભળ્યા હોઈ-
-રહે, એ બધાનો સમન્વય કરવાનો કે નહીં? હવે જે પ્રશ્ન આપણી સામે
જિભો યથો છે તે માત્ર સાહિત્ય કે કળા પૂરતો સીમિત રહેવાને બદલે એ
આપણી સમગ્ર જીવનરીતિને આવરી લે. છે. જે ટકી રહેવું હોય - સારી રીતે
ટકી રહેવું હોય તો - ધણો બધો પુનર્વિચાર કરવો પડશે અને એમાં સાહિત્ય-
-કળાની સાંપ્રત વિલાવનાઓને પણ સંસ્કારવી પડે તો એમ કરવાની તૈયારી
રાખવી પડે.

જૂની પેઢીની વિવેચના સામે ફરિયાદ એ કરવાની છે કે તેણે સિદ્ધાન્તચર્યા,
કૃતિનિષ્ઠ ચર્યા ગંભીરતાથી હાથ ધરી નથી. જે સર્જકો પ્રસ્તાવનાઓ લખાવવા
આવા વિવેચકો પાસે આવે છે તેમને ખૂબ જ ઉદારતાથી પ્રમાણપત્રોની લઢાણ
કરવામાં આવે છે - આવી લઢાણીને આધારે જે કોઈ સાહિત્ય-વિલાવના ધકવા
બય તો સાવ માંદલી-પાણીપાતળી વિલાવના આપણી સામે આવે. આ
વિવેચકો સામે ચાલીને ભાગ્યે જ કોઈ કૃતિ પાસે જતા હોય છે. એવી જ રીતે
આ દાયકામાં વિવેચકોની કોઈ નવી પેઢી આવી નથી - સર્જનાત્મક ક્ષેત્રે
પરિસ્થિતિ આવી નિરાશાજનક નથી. આનો અર્થ એ થયો કે નવી પેઢીની
અભ્યાસ વૃત્તિ ઘટવા માંડી છે.

જૂની પેઢીના જે વિવેચકો સાહિત્યના અધુનાતન પ્રવાહોથી પરિચિત રહી
એક અથવા ખીબ નિમિત્તે સર્જકોન્દ્રી, સ્વરૂપકોન્દ્રી લેખો લખતા રહે છે તેમાં
રમણલાલ જોશી, ધીરુભાઈ ઠાકરનો સંભાવેશ ઠરી શકાય. હવે આપણી વિવેચના
વિવેચનની પ્રક્રિયા વિશે વિચારતી થઈ છે, એમાં આવતાં સ્થિત્યંતરોની તપાસ
કરતાં કરતાં જીવરાતી વિવેચનની લાક્ષણિકતાઓ તપાસવાના પ્રયત્નો રમણલાલ
જોશી કરે છે. એમ કરવા જતાં જીવરાતી વિવેચનની મર્યાદાઓ પણ સ્પષ્ટ
કરવાનું જરૂરી લાગે છે. પરંતુ હવે કદાચ આ મર્યાદાઓમાંથી મુક્ત થવાને
પ્રયત્ન મર્યાદા મીઠનારે જ કરવો પડશે. સાંપ્રત જીવરાતી વિવેચનની આટલી
લાક્ષણિકતાઓ નોંધવામાં આવી છે : (૧) સવિશેષભાવે કૃતિલક્ષી હોય છે (૨)
સાહિત્યનાં જિંચાં ધારણો માટેની જિંકર (૩) સાર કે સંદોહન આપવાનું કરતાં
સંવેદનશીલતાનો પ્રતિભાવ આપવાનું વલણ (૪) સાહિત્યિક વિદ્વાતાની દૃષ્ટિએ
કંઈક જાણી ઊતરતી લાગે (૫) પરંપરાનો તિરસ્કાર, નવીનતા માટેની જિંકર
(૬) અન્ય કળાઓના સંદર્ભમાં સાહિત્યકૃતિને મૂલવવાનું વલણ (૭) વિવેચનની
લાપાસાં તાજગી (૮) સાહિત્યવિવેચનમાં લાપાવૈજ્ઞાનિકતાનો પુરસ્કાર (૯)
અંગત કેરિયરો આપવાનું વલણ (૧૦) વિશાળ ક્ષત્ર પર ઝડપી અને ઉતાવળ

સમીક્ષાએ આપવાને બદલે ચોક્કસ ક્ષેત્રમાં ગૃહસ્થ પૃથક્કરણ આપવાનું વક્ષ્ય.

મહાલાસ- જોશીએ સાહિત્યસ્વરૂપ વિશેના સળંગ પ્રશ્નોના અભાવનો ફરિયાદ કરી હતી પરંતુ સુમન શાહ સંપાદિત સ્વરૂપશ્રેણીમાં ટૂંકી વાર્તા, નિર્મળ, ખડકાચ, આત્મકથા, જીવનચરિત્ર, નવલકથા જેવાં સ્વરૂપો વિશે સંપાદિત હિદેશો સાથે નાની નાની પુસ્તિકાઓ પ્રગટ થઈ છે જ. વળી આ દિશામાં ટૂંકી વાર્તા, નિર્મળ, એકાંકી જેવાં સ્વરૂપોના લેખો વધુ વ્યવસ્થિત ભૂમિકાએ જ્યંત કોઠારી પાસેથી આપણને પ્રાપ્ત થાય છે (વ્યાસંગ), સુધીર દલાલ જેવા કેટલાક સર્વેક્ષિત વાર્તાકારો વિશે ચોક્કસ રીતે નેએ પદ્માન પક્ષ દેરી આપે છે 'સાહિત્યિક તથ્યોની માવજત' (1989)માં વિવેચનક્ષેત્રે પ્રવર્તતી કોટકરીની વાત કરવામાં આવી છે. આપણી વિવેચનામાં સાહિત્યવિચારનાં નૂતન પરિમાણો પ્રગટાવી રહી એવી મૌલિક દૃષ્ટિનો અભાવ જ્યંત કોઠારીને વગતાય છે. પશ્ચિમી વિવેચકો સાથે જ્યારે આપણા વિવેચકો સરખાવો છું ત્યારે જ્યંત કોઠારીની વાત સાચી લાગતો. સાહિત્યિક તથ્યો વિશેનું અજ્ઞાન ધણી બધા ગૂંચવ્યાકા સહે છે એ અનેક દાખલાદલીલો સાથે અખી સ્પષ્ટ કરવામાં આનુ છે. આમ જનવા પાછળનું એક કારણ કૃતિનિષ્ઠ વિવેચન પ્રમેયો આપણે ઉત્સાહ હોઈ રહ્યા. આ અભિગમની અપૂર્ણતા ચીંધતાં જ્યંત કોઠારી કહે છે :

‘કૃતિલક્ષી આસ્વાદ કે અભ્યાસનો જથ્થો એ નથી કે કૃતિને ઈતર જગતથી સંપૂર્ણ રીતે વિચ્છિન્ન કરીને એવી. એવો વિચ્છેદ શક્ય પણ નથી કેમ કે ઈતર જગત આપણા ચિત્તમાં પડેલું જ હોય છે. કૃતિને નિમિત્તે કૃતિના જગતમાં વિહરવું, કૃતિમાં કૃતિના જગતોનું આરોપણ કરવું એ જુદી વાત છે પણ કૃતિમાં જે કંઈ પડેલું છે તેને સમજવા માટે કૃતિની બહાર જવું પડે તો એનો સંકેત આપણે અનુભવવો ન જોઈએ.’ (સા. ત. ૭)

આશાન્ય રીતે ગુજરાતી વિવેચન સંશોધનની સમસ્યાઓની ચર્ચાવિચારણા ખાસ કરતું નથી. આટલા બધા અધ્યાપકો પીએચ.ડી.ની પદવીથી વિભૂષિત અને નવાં વિદ્યાર્થીઓને હિતસાહિત કરતા હોવા છતાં એ બધા સંશોધનની સમસ્યાઓથી પર રહેવાનું વધારે પસંદ કરે છે. આવા જાણેજોમાં જ્યંત કોઠારીએ સંશોધનની સમસ્યાઓ વિશે સૂચના ચર્ચા કરતો લેખ લખ્યો છે. આપણી સાહિત્યસૂક્ષ્મ ક્યારેક એટલી બધી ઠાપી પુરવાર થાય છે કે ગુજરાતી વિવેચન દયાજનક પરિક્ષિતિમાં યુક્તિ જાય. નરસિંહ મહેતાની રચનાઓના આસ્વાદ કરાવતું એક સંપાદન રઘુવીર ઓધરીએ તૈયાર કરાવ્યું અને અમરા જેવા ધણા આસ્વાદકો સ્વીકૃત થઈ ગયા. સંધ્યકાલીન સાહિત્યનો આસ્વાદ એક આત્મી

શિસ્ત માગી છે છે. કૃતિની પરીક્ષા કૃતિગત ઘટકોને આધારે કરવાને બદલે નરસિંહના નામે, કરવામાં આવી. કૃતિનિષ્ઠ અભિગમનો આ મોટામાં મોટો પરાજય. આવી ઘટના માત્ર આપણી જ ભાષામાં બને છે એવું પણ નથી. આઈ.એ. રિયરૂઝને પણ આ અનુભવ થઈ ચૂક્યો છે.

જ્યેષ્ઠ કેડારીની સાથે જ પ્રમોદકુમાર પટેલની વિવેચનાને પણ સાંકળી લેવી જોઈએ. તેમણે પોતાની આગલી વિવેચનાની પરંપરાને જૂનવી રાખીને હંમેશા સળંગ અભ્યાસગ્રંથો જ આપણને આપ્યા છે. ‘અનુભાવન’માં શુજરાતી કવિતાને સગતા પ્રશ્નો ચર્ચવામાં આવ્યા છે. પણ આ કાયકામાં તેમણે જે મહત્વના જે અંશે આપ્યા તે વિવેચનના તરવજાન વિશેના હતા. શુજરાતી વિવેચને ટૂંકીક દિશાઓ તાગવાની બાકી રાખી હતી તેમાં આ પણ હતી. જેઓ પશ્ચિમના વિવેચનથી માહિતગાર છે તેમને તો ખ્યાલ છે જ કે વિશ્વિયમ રાઈટર, ફરીફામ પીપર, હેરલ્ડ ઓસ્બોર્ન, મોનરો બિગ્ડેન્ડ્રી જેવા ધણા ચિંતકોએ આ દિશામાં મહત્વનાં અર્પણો કર્યા છે. શુજરાતી વિવેચન બધાં સુધી સાહિત્યનો ઇતિહાસ, સાહિત્યનું તરવજાન, સૌંદર્યશાસ્ત્ર, કૃતિવિવેચન સાથે સંબંધ ન રાખે ત્યાં સુધી તે ગતાનુગતિકતામાંથી ઊઘરી ન શકે. આ માટે સૌથી મહત્વનો આવશ્યકતા છે સાહિત્યની વિભાવના વિશેની ટૂંકીક સ્પષ્ટતાઓ. રેને લેવેક-ઓસ્ટીન વોરેનના ‘થિયરી ઓફ લિટરેચર’ના જેવું કોઈ પુસ્તક શુજરાતીમાં તૈયાર થવું જોઈએ. સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્ર અને ભારતીય સાહિત્યમાંથી દબાનનો ઘર્ષને આખા પુસ્તકનું આયોજન કરવું જોઈએ. પ્રમોદકુમાર પટેલને પણ આની અનિવાર્યતા વરતાય છે : ‘સાહિત્યના સ્વરૂપ વિશે જ ને કોઈ સમજ સ્થિર ન થાય તો, વિવેચનનું સ્વરૂપ અને કાયદું જેવી રીતે સ્પષ્ટ કરી શકાય?’ (શુજરાતીમાં વિવેચન તરવવિચાર-85). તેમણે પોતાના આ વિવેચનગ્રંથમાં નર્મદ-નવલરામથી માંડીને અત્યાર સુધીના વિવેચકોએ વિવેચન વિશે શું શું વિચાર્યું તેની ઐતિહાસિક સમાલોચના તૈયાર કરી છે. એ રીતે વિવેચનનાં વિભાવના, સ્વરૂપ, પદ્ધતિ, અભિગમ વગેરેનું પૃથક્કરણ ધ્યંવસ્થિત રીતે અહીં કરવામાં આવ્યું છે. આ ગ્રંથનું અનુમંધાન ‘વિવેચનની ભૂમિકા’ (1990)માં જોવા મળે છે. અત્યાર સુધી શુજરાતી વિવેચન દોષાદોષણ કરતું રહ્યું હતું. દરેક પેઢીએ ભૂતકાળની પેઢીને તો ઘણી વાર સાંપ્રતને દોષિત ઠરાવી હતી. આ દોષાદોષણમાંથી પ્રમોદકુમાર પટેલ ઊગરી ન્ય છે અને તેઓ ખોતે શુજરાતી વિવેચનની ઊણપ દૂર કરવાનો પડકાર ઝીલે છે. એ રીતે આકારવાદી અભિગમ, સાહિત્ય અને મનોવિજ્ઞાન, પાશ્ચાત્ય વિવેચનની નવી વિભાવનાઓ, રોમેન્ટીસીઝમ, વાસ્તવવાદ જેવા વિષયો ઉપર

સમીક્ષાઓ આપવાને બદલે ચોક્કસ ક્ષેત્રમાં બારિષ્ટ પૃથક્કરણ આપવાનું વલણ રમણલાલ જોશીએ સાહિત્યસ્વરૂપ વિશેના સળંગ અધ્યેના અભ્યાસની કૃતિયાદ કરી હતી પરંતુ સુમત યાદ સંપાદિત સ્વરૂપશ્રેણીમાં ટૂંકી વાર્તા, નિર્મળ, ખડકાવ, આત્મકથા, જીવનચરિત્ર, નવલકથા જેવાં સ્વરૂપો વિશે મર્યાદિત ઉદ્દેશ સાથે નાની નાની પુસ્તિકાઓ પ્રગટ થઈ છે. જળી આ દિશામાં ટૂંકી વાર્તા, નિર્મળ, એકાંકી જેવાં સ્વરૂપોના લેખો વધુ વ્યવસ્થિત ભૂમિકાએ જ્યંત કોઠારી પાસેથી આપવાને પ્રાપ્ત થાય છે (વ્યાસન), સુધીર દલાલ જેવા કેટલાક ઉપેક્ષિત વાર્તાકારો વિશે ચોખ્ખી રીતે તેઓ ખ્યાત પણ કોઠારી આપે છે 'સાહિત્યિક તર્યોની માવજત' (1989)માં વિવેચનશૈલે પ્રવર્તતી ઠોઠાકડીની વાત કરવામાં આવે છે. આપણી વિવેચનમાં સાહિત્યવિચારનાં નૂતન પરિભાષણો પ્રગટાવે શકે એવી મૌલિક દૃષ્ટિને અભાવ જ્યંત કોઠારીને વરતાય છે. પશ્ચિમી વિવેચકો સાથે જ્યારે આપણા વિવેચકો સરખાવીશું ત્યારે જ્યંત કોઠારીની વાત સાચી લાગશે. સાહિત્યિક તર્યો વિશેનું અજ્ઞાન થવા બધા યુવકાકા સર્જે છે એ અનેક દાખલાદલીલો સાથે 'અહીં' સ્પષ્ટ કરવામાં આવ્યું છે. જ્યાં જનતા પાછળનું એક કારણ કૃતિનિષ્ઠ વિવેચન મળેને આપણા ઉત્સાહ હોઈ શકે. આ અભિગમની અપૂર્ણતા સીધતા જ્યંત કોઠારી કહે ■ :

‘કૃતિલક્ષી આસ્વાદ કે અભ્યાસનો અર્થ એ નથી કે કૃતિને ઈતર જગતથી સંપૂર્ણ રીતે વિચ્છિન્ન કરીને લેવી. એવો વિચ્છેદ શક્ય પણ નથી કેમ કે ઈતર જગત આપણા ચિત્તમાં પડેલું જ હોય છે. કૃતિને નિષ્ઠિતે કૃતિભાવ જગતમાં વિહરવું, કૃતિમાં કૃતિભાવ જાગતાવું આરોપણ કરવું એ છુટી વાત છે પણ કૃતિમાં જે કંઈ પડેલું છે તેને સમજવા માટે કૃતિની મહાર જરૂર પડે તો એનો સંજોગ આપણે અનુભવવો ન જોઈએ.’ (સા. વ. ૭)

સામાન્ય રીતે ગુજરાતી વિવેચન સંશોધનની સમસ્યાઓની ચર્ચા વિચારણા ખાસ કરતું નથી. આટલા બધા અધ્યાપકો પીએચ.ડી.ની પદવીથી વિભૂષિત અને નવા વિદ્યાર્થીઓને ઉત્સાહિત કરતા હોવા છતાં એ બધા સંશોધનની સમસ્યાઓથી પર રહેવાનું વધારે પસંદ કરે છે. આવા સંજોગમાં જ્યંત કોઠારીએ સંશોધનની સમસ્યાઓ વિશે સુવર્ણી ચર્ચા કરતો લેખ લખ્યો છે. આપણે સાહિત્યસૂત્ર ક્યારેક એટલી બધી ઠાઠા પુરવાર થાય છે કે ગુજરાતી વિવેચન દયાજનક પરિસ્થિતિમાં યુકાઈ આવ. નરસિંહ મહેતાની રચનાઓના આસ્વાદ કરાવતું એક સંપાદન રણવીર જોધરીએ તૈયાર કરાવ્યું અને અમારા જેવા વણા આસ્વાદકો સંહીદ થઈ ગયા. સંપ્રકાશીત સાહિત્યને આસ્વાદ એક આવવી

શિસ્ત માગી છે છે. કૃતિની પરીક્ષા કૃતિગત ઘટકોને આધારે કરવાને બદલે નરસિંહના નામે, કરવામાં આવી. કૃતિનિષ્ઠ અભિગમનો આ મોટામાં મોટો પરાજય. આવી ઘટના માત્ર આપણી જ ભાષામાં બને છે એવું પણ નથી. આઈ.એ. રિયર્સને પણ આ અનુભવ થઈ ચૂક્યો છે.

જ્યંત દે.હારીની સાથે જ પ્રમોદકુમાર પટેલની વિવેચનાને પણ સાંકળી લેવી જોઈએ. તેમણે પોતાની આગલી વિવેચનાની પરંપરાને ઝૂંજવી રાખીને હંમેશા સર્જન અધ્યાસૂત્રો જ આપણને આપ્યા છે. ‘અનુભાવન’માં શુજરાતી કવિતાને સમતા પ્રશ્નો અર્થવામાં આવ્યા છે. પણ આ કાયદામાં તેમણે બે મહત્વના જે અંશે આપ્યા તે વિવેચનના તત્ત્વજ્ઞાન વિશેના હતા. શુજરાતી વિવેચન કેટલીક દિશાઓ તાગવાની બાકી રાખી હતી તેમાં આ પણ હતી. જેઓ પશ્ચિમના વિવેચનથી માહિતગાર છે તેમને તો ખ્યાલ છે જ કે વિશિષ્ટ રાઈટર, કટીક્ષ્મ પીપર, હેરલ્ડ ઓસ્બોર્ન, મોનરો બિઅર્ડ્ઝલી જેવા ઘણા ચિંતકોએ આ દિશામાં મહત્વનાં અર્પણો કર્યાં છે. શુજરાતી વિવેચન જ્યાં સુધી સાહિત્યનો ઇતિહાસ, સાહિત્યનું તત્ત્વજ્ઞાન, સૌંદર્યશાસ્ત્ર, કૃતિવિવેચન સાથે સંબંધ ન રાખે ત્યાં સુધી તે તત્તાનુગતિકતામાંથી ઊગરી ન શકે. આ માટે સૌથી મહત્વની આવશ્યકતા છે સાહિત્યની વિભાવના વિશેની કેટલીક સ્પષ્ટતાઓ. રેને લેલેક-ઓસ્ટીન વીરેનતા ‘થિયરી ઓફ લિટરેચર’ના જેવું કોઈ પુસ્તક શુજરાતીમાં તૈયાર થવું જોઈએ. સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્ર અને ભારતીય સાહિત્યમાંથી દબાનનો સર્ષને આખા પુસ્તકનું આયોજન કરવું જોઈએ. પ્રમોદકુમાર પટેલને પણ આની અનિવાર્યતા વરતાય છે : ‘સાહિત્યના સ્વરૂપ વિશે જ જે કોઈ સમજ સ્થિર ન થાય તો, વિવેચનનું સ્વરૂપ અને કાર્ય કેવી રીતે સ્પષ્ટ કરી શકાય ?’ (શુજરાતીમાં વિવેચન તત્ત્વવિચાર-૪૬). તેમણે પોતાના આ વિવેચનગ્રંથમાં નર્મદનવલ્લરામથી માંડીને અત્યાર સુધીના વિવેચકોએ વિવેચન વિશે શું શું વિચાર્યું તેની ઐતિહાસિક સમાલોચના તૈયાર કરી છે. એ રીતે વિવેચનનાં વિભાવના, સ્વરૂપ, પદ્ધતિ, અભિગમ વગેરેનું મૂલ્યકરણ અર્થસ્થિત રીતે બહી કરવામાં આવ્યું છે. આ ગ્રંથનું અનુસંધાન ‘વિવેચનની ભૂમિકા’ (1990)માં જેવા મળે છે. અત્યાર સુધી શુજરાતી વિવેચન દોષારોપણ કરતું રહ્યું હતું. દરેક પેઢીએ ભૂતકાળની પેઢીને તો ઘણી વાર સાંપ્રતને દોષિત કરાવી હતી. આ દોષારોપણમાંથી પ્રમોદકુમાર પટેલ ઊગરી બન્યો છે અને તેઓ પોતે શુજરાતી વિવેચનની ઊલુપ દૂર કરવાનો પડકાર ઝીલે છે. એ રીતે આકારવાદી અભિગમ, સાહિત્ય અને મનોવિજ્ઞાન, પાશ્ચાત્ય વિવેચનની નવી વિભાવનાઓ, રોમેન્ટીસીઝમ, વાસ્તવવાદ જેવા વિષયો ઉપર

વિચારણા કરવામાં આવી છે - કાવ્યવિચારના તાત્ત્વિક સંદર્ભો સોધવાનો તેમનો આશય છે. એટલે કાવ્યનું સ્વરૂપ, કાવ્યનું કાર્થ, કાવ્યનું સ્થાન, કાવ્યપ્રકાર, કાવ્યનો સજ્જનપ્રક્રિયા, કવિતાનું મૂલ્ય, કાવ્યમાં અર્થ, કવિનું અંગત વિશ્વ વગેરે પ્રશ્નો ચર્ચાવામાં આવ્યા છે. પણ આવી ચર્ચા કરનારા પ્રમોદકુમાર પટેલે પોતાને જીભા રહેવા માટે એક નિશ્ચય પોષિત જીભા કરી છે - 'કાવ્યમાં કશુંક એવું મહત્ત્વ જીર રહસ્ય પ્રગટ થાય છે જેને કારણે કોઈ પણ નિઃશ્વાસ એનો ઉપેક્ષા કરી શકવો નથી.' આ વિવેચક ચૈતન્યદક્ષી અભિગ્રમ પ્રત્યેના પોતાનો એક સ્પષ્ટ કરી આપે છે. સાથે સાથે વિવેચનની વિભાવનાઓ સાહિત્યમાં એકાએક આવી ચડતી નથી, તેમને પણ પોતાનો ઇતિહાસ હોય છે, એક ચોક્કસ સંદર્ભ હોય છે. હા, આવી સંદર્ભ ઉપસાવી આપવા જતાં તેઓ ઉપરજીભા, ઉઘડક પરિચયમાં સરી પડે છે. 'વિવેચનનું તત્ત્વજ્ઞાન' જેવા વિષયને ચર્ચવા માનતા દેશંએ તો કોઈ એક જ કૃતિનાં જુદાંજુદાં વિવેચનને આધારે આ પ્રશ્ન ચર્ચી શકાય. 'કોઈ એક વ્યતિ સંકુલ અને સમૃદ્ધ કૃતિ વિશે જુદી જુદી પદ્ધતિએ વિવેચન-અધ્યયન કરવામાં આવ્યું' હોય અને જુદા જુદા અભિગમથી વિચારતાં કૃતિનાં જુદાં જુદાં અર્થઘટના થતાં રહ્યાં હોય કે જુદી જુદી રીતે સ્પષ્ટીકરણ મળ્યાં હોય તો આવાં અર્થઘટનો અને સ્પષ્ટીકરણોનું મતભેદોનું તાત્ત્વિક નિરાકરણ શક્ય છે કે કેમ, એ એક મોટો પ્રશ્ન છે. આવું દરેક અર્થઘટન ખીબા અર્થઘટનનો ખરેખર છેલ્લો છે કે તેનો પરિપૂર્તિ કરે છે કે તેમાં એક મા ખીજું અર્થઘટન જ પ્રમાણભૂત છે?'

વાસ્તવમાં તો ભાવિ સૈદ્ધાંતિક વિવેચને કેવો માર્ગ અપનાવવો જોઈએ તેને એક આલેખ આ નિમિત્તે પ્રમોદકુમાર પટેલ પાસેથી આપણને મળે છે : (૧) કૃતિવિવેચનમાં પ્રયોજાતી પાયાની સંજ્ઞાઓનું તાર્કિક સ્પષ્ટીકરણ (૨) વિવેચન અને સાહિત્યશાસ્ત્ર કે સૌંદર્યશાસ્ત્ર વચ્ચેના સંબંધના પ્રશ્નો (૩) કૃતિ વિશેના એસ્થેટિક અનુભવના તાર્કિક સમર્થનને લક્ષ્યતા પ્રશ્નો (૪) અર્થઘટન, મૂલ્યાંકનના પ્રશ્નો અને વિવેચન સાથે તેમનો સંબંધ (૫) વિવેચનના જિનન સિનન વાદને કારણે સર્જાતી પદ્ધતિઓ અને તેના પ્રશ્નો (૬) કૃતિ વિશેના મતમતાંતરોનું સ્વરૂપ (૭) કૃતિના મૂલ્યાંકન-માટેનાં જિનન સિનન માર્ગો (૮) કૃતિના જીહાપોષણનું તાર્કિક સ્વરૂપ.

સાહિત્યવિષયક વાદ, વિવેચનના અભિગ્રમ વિશે વ્યવસ્થિત વિચારણા કરવામાં પ્રમોદકુમાર પટેલ મોખરે રહે છે. વળી માત્ર પરિચી વિવેચનને આધારે નહીં પણ ગુચ્છરતા વિવેચનને સંયે રાખીને આપણા સંદર્ભમાં પોતાની વિવેચનને પ્રસ્તુત બનાવી આપે છે.

આ હાથકાની વિવેચનાને સમૃદ્ધ કરનાર બીજા બે વિવેચકો - ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા અને સુમન શાહ - સાપાઞીય સંરચનાવાદની મદદથી વિવેચનમાં નવા અભિગમ સ્થાપવા મથે છે. 'પ્રતિભાષાતું કવચ' (1984) ગુજરાતી કવિતા વિશેના શુદ્ધ જાદુશીલુથી લખાયેલા વિવેચનોના સંગ્રહ છે. ગુજરાતી સાહિત્યમાં કૃતિલક્ષી ચર્ચાઓ મોટે ભાગે આસ્વાદ્યલક્ષી કે વિવરણાત્મક રહી છે; ઘણી વાર એમાં પ્રભાવવાદી ચર પશુ લળી મથેલાં જોઈ શકાય છે પરંતુ નવા વિચારવલણથી પ્રભાવિત થઈને લખાતું જોઈએ. ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળાની વિવેચનાને બે લાભ છે - એક બાજુ નવા વિચારવલણથી તે પ્રભાવિત છે અને સાથે સાથે ગુજરાતી કવિતાથી પશુ આસ્વા પરિચિત છે. આધુનિકતા તરફ તેઓ ઢળેલા હોવા છતાં પરંપરાગત સાહિત્યને પશુ પોતાની ચેતનામાં સમાવી બેઠા છે. આતું પરિણામ એ આવે છે કે સાપાઞીયનિક સિદ્ધાન્તો કૃતિઓની કસોટીએ ચઢે છે અને એમને 'સ્વીકારવા ન સ્વીકારવાનો નિર્ણય' કરવાની તક વાચકને પ્રાપ્ત થાય છે. કાવ્યની સાધામાં બહાર સાધાથી વિરુદ્ધની ભૂમિકા જોવા મળે છે, કાવ્યની સાધામાં અંગત ઘટના છે બધારે સાધા સામાજિક ઘટના છે - આ બધી વાત સ્વીકારવા છતાં કાવ્યની સાધામાં સામાજિક અંશો તો લળેલા જ હોય. ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળાને આધુનિકતા પ્રત્યે પક્ષપાત છે પણ ક્યારેક અતિરેક થતાં લાગશે, મીરાં, સુન્દરમ, રાજેન્દ્ર શાહ અને અનિલ જોશીનાં ગીતોની સરખામણી કરીને અનિલ જોશીની કવિતાને ચઢિયાતી મનાવવાનો પ્રયત્ન કરે છે. સંસ્કૃત આલંકારિક આનન્દ-વધનની ભૂમિકાને આધારે 'ભોળી રે ભરવાડલુ' પદનો આસ્વાદ કરાવવામાં આવ્યો છે. પણ આ વિવેચનાતું બીજું એક લયસ્થાન છે - સિદ્ધાન્તચર્ચા અને કૃતિવિવેચન વચ્ચે અન્તર પડી જાય તો? 'આવણી મધ્યાહને'ની ચર્ચા ખૂબ જ વ્યવસ્થિત રીતે થઈ હોવા છતાં એમાં પરિભાષા નવતર છે, બાકી એ વિવેચનતું પરંપરાગત સ્વરૂપ જ છે.

ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા મધ્યકાલીન કવિતાની ચર્ચાવિચારણા કરી શક્યા તેની પાછળ આ વિવેચકતું એક ગૃહીત કામ કરી રહ્યું છે : 'કવિતા માન્ય ધોરણથી વિચ્છે ન ચે હોયે, કદાચ એવું' અને 'કે એ માન્ય ધોરણની સિદ્ધિ પણ હોય. આમ જોઈએ તો કવિની સર્જકતાને બે રીતે જોવી પડશે. કવિ સાધાની વર્તમાન શક્યતાઓને અતિક્રમી સાધામાં અત્યાર સુધી ન જ હોય એવી નવી પ્રત્યાયન શક્યતાઓને જીવી કરે ચા તો સાધાની સ્થાપિત શક્યતાઓનો મૌલિક વિનિયોગ કરી જતાવે.' (પ્રતિ. ૧૩૧)

આ વિવેચક કાવ્યવિવેચનને 'સતત નવું' પરિમાણ આપતા રહ્યા છે,

એને કારણે કુટકળ લેખાને તેઓ કથાત આપવા જ નથી. પરિણામે સર્ગ્ય વિવેચન અંધ તેમની પાનેથી આપણને હમેશાં મળતા રહ્યા છે. વિવેચનના ઉપાદાનો અંગે હમેશા પુનર્વિચાર આ કારણે શક્ય બને છે. તેમનો દૃઢ આસ્થા છે કે ‘પ્રશિષ્ટ વિવેચનની પરંપરાના કવચમાં સુરક્ષિત રહેવા મધ્યનાર વિવેચક હવે સંવેદનશીલનો ભોગ બનશે. (‘સંસ્કૃતનારમ્ભ કાવ્યવિજ્ઞાન’ 1985) આ વિવેચન અંધમા ચોગસ્કીના ભાષાવિષયક સિદ્ધાંતો પ્રયોજને’ કાવ્યવિવેચનમાં નવો અભિગમ અપનાવવામાં આવ્યો છે. તોદોશિય જેવા પ્રશિષ્ટ વિવેચનની પરંપરા તરફ પાછા જઈ રહ્યાના સંકેતો છેલ્લે પ્રાપ્ત થયા છે (જુઓ : ‘કાવ્યનું સ્વયં’ નામનો લેખ, જોતહૂં-જાન્યુ. ૮૯) આનો અર્થ એવો નથી કે ભાષાવિજ્ઞાનનાં પરિભાષણથી કાવ્યવિવેચનને અસ્પૃશ્ય રાખવું. પ્રશ્ન એ છે કે ભાષાકીય પરિભાષણ હાથેથી કાવ્યના જ્ઞાન-લોકને પ્રમવાતું કોઈ નિર્દિષ્ટ માળખું આપેઆપ પ્રાપ્ત થાય ખરું? આધુનિક કવિતાના કેન્દ્રમાંથી પ્રવાસન સંમતાનો છેલ્લે જીડ્યો છે ખરો? વૈજ્ઞાનિક ઉપાદાનો આને પણ એવાં અંદેર છે ખરા? આ મનમાં કાવ્યવિવેચનનાં જુદાજુદા દૃષ્ટાન્તો જુઓ-મનકર મોહાનો કૃતિમાંથી અર્થ જ તારવી જતાવવામાં આવ્યો હોય એમ નથી દાનવું? સિતાશુ ચરાચન્દ્રની ‘જટાયુ’ની ચર્ચા બીજી રચનાઓની ચર્ચાથી વધુ આસ્વદ્ય બને છે તેનું શું? એમાં આ ભાષાવૈજ્ઞાનિક અભિગમનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો નથી.

. ચંદ્રકાન્ત ટાપીવાળાની વિવેચનાં ‘વિવેચનનાં વિભાજિત પદ’ (1990)માં હજુ એક કમણું આગળ વધે છે. અહીં માન ભાષાવૈજ્ઞાનિક વિવેચનની વાત નથી પણ આધુનિકતાની ઐતિહાસિક આલોચના, એલિપ્સની પ્રશિષ્ટ આધુનિકતા, રસિયન સ્વરૂપવાદ વિશે ચર્ચાવિચારણા કરવામાં આવી છે. આ પરિપક્વ બનતી વિવેચના પૂર્વપક્ષ અને ઉત્તરપક્ષ, પ્રાચીન અને અનુઆધુનિક-એવા કોઈ અંતિમને સ્વીકારી શકતી નથી. ‘ભારતીય (કાવ્ય) શીર્ષાના વિવિધ સંપ્રદાયોનાં પ્રદાનો અને આંતરરાષ્ટ્રીય વિવેચનની વિવિધ શૈલીઓના નિર્મણની જાન્યુ વચ્ચે વેર બેઠા જે પ્રતિભાવમૂલક ‘અભાસ વિવેચન’ શબ્દ છે એનાથી વધુ જોરજવાબદાર બીજી કોઈ મજાતિ હોઈ ન શકે. (વિ. વિ. ૧૨૩)

પશ્ચિમના સંપ્રત પ્રવાહોના પશ્ચિમમાં ચંદ્રકાન્ત ટાપીવાળા આપણને રાખે છે એ રીતે છેલ્લે આપણને લોભ જેવાનો પરિચય થયો; આ ચિંતકને મતે સહિત્યની વિભાવના આ પ્રકારની છે. ‘માહિત્ય એટલે કોઈ એક સંસ્કૃતિ અંતર્ગત સૌંદર્યમૂલક કાર્યને અવગન કરાવવામાં સમર્થ ભાષાકૃતિ’ (૧૯)

અહીં સંસ્કૃતિ, સૌંદર્ય જેવી વિભાવનાઓનો સ્વીકાર કરવામાં આવ્યો છે એ પણ જોઈ શકાય છે. ભારતીય અભ્યાસોને તે બેવડો લાભ છે, એ પોતાની સંસ્કૃત કાવ્યશ્રીમાંસાના અને તાત્ત્વિક પરંપરાના સંદર્ભે ઘણી બધી વિભાવનાઓને સમકક્ષીન સંદર્ભમાં થોડાં સ્પષ્ટીકરણો ઉમેરીને પ્રયોજી શકે છે. ચંદ્રકાંત ટોપીવાળા અવારનવાર ભારતીય વિચારથી આકર્ષાતા રહ્યા છે એ એક સારું ચિહ્ન છે. એ રીતે સ્ટેટવાદ વિશે અહીં ચર્ચા બેવા મળશે.

ગુજરાતી વિવેચને ગુજરાતીમાં ગવની તપાસ ખાસ કરી નથી, અહીં એના કેટલાક મહત્વના મુદ્દાઓને છેકવામાં આવ્યા છે. આ બધી તપાસને ખૂંતે છેવટે ચંદ્રકાંત ટોપીવાળા વિનિર્મિતિવાદ તરફ જઈ ચકે છે, આને ખૂબ ગાંજી રહેલા આ વાદમાં જે વિવેચન પુરાઈ રહે તો એનું 'શુ' પરિણામ આવે તે પણ તેઓ જાણે છે : 'શુદ્ધ વિવેચનનો અર્થ આને અનુસંરચનાવાદી અને ખાસ તો વિનિર્મિતિવાદને અનુલક્ષીને સર્જક કૃતિ અને વિવેચનકૃતિની ભેદ-રેખાને એની પ્રાથમિકતા (Primary Text) દ્વિતીયિકતા (Secondary text)ને ભૂંસવાના પુરુષાર્થની રીતે ઘટાવવામાં આવે તો એ 'શુદ્ધ વિવેચન' આત્મચિંતક છેકા પર ગયેલું 'આધુનિક સાહિત્યવિવેચનનું' આકરૂં પગલું છે.' (૧૨૫)

પશ્ચિમના સાહિત્યવિચારમાં આને વધુ ચર્ચાતા અર્થઘટનવાદ, ભાવક અભિમુખ વિવેચન વિશે ભારતીય વાચક વધુ અનુકૂળ પ્રતિભાવ આપી શકશે. એક બાજુ પરિભાષાનો અતિરેક અનુઆધુનિક વિવેચનને પકેલી નજરે દુર્બોધ બનતો છે. ચંદ્રકાંત ટોપીવાળા પ્રેમાંવંદની કથનકળા વિશે બહુ જુદી રીતે, અસરકારક રીતે વાર્તને સૂઝી આપે છે. પણ પરંપરાનિષ્ઠ વિવેચનની ભાષા વાપરીને આ જ વાતને જરાય હાનિ પહોંચાડ્યા વિના રજૂ કરી શકાય છે, તે પણ એટલી 'હલે કે આવા પૃથક્કરણમાં આકૃતિઓની અનિવાર્યતા રહેતી નથી. ચંદ્રકાંત ટોપીવાળા નિબંધલેખોની-વિવેચનલેખોની ઘનિષ્ટ વાચના સેધાર કરીને વિવેચનમાં તાજગી આણવાનો પ્રયત્ન કરે છે.

ચંદ્રકાંત ટોપીવાળાની તુલનામાં સુમન શાહ પોતાના વિવેચનશ્રેણીમાં સળંગમુદ્રતાનો આગ્રહ ઓછો રાખે છે. પરિણામે 'ખેવના' (1985), 'કથાપદ' (1989) જેવા વિવેચનસંગ્રહો ૧૯૬૫થી અત્યાર સુધી લખાયેલા લેખો, સમીક્ષાઓ, નોંધોનો સંગ્રહ બની ચકા છે. આ બંને સંગ્રહોમાં સાહિત્ય પ્રયોગની નિરૂપત અને વિવેચકની નિર્ણયકતા બોઈ શકાય છે પણ સંરચનાવાદ, અનુસંરચનાવાદના માર્ગે આગળ વધી ગયેલી તેમની વિવેચનાના સંદર્ભે લેખો કાળગ્રસ્ત પણ પુરવાર ચાક. એવાં કેટલાક લેખો અંધરૂં કરવાનો મોહ ગમે

તેથી વિકટ પરિસ્થિતિમાં પહોં જતો કરેલા એવો છે. આમાંના ધણી લેખો એક જમાનામાં મંથર થવા નોંધતા હતા. વિવેચન પાછળ કશીક દૃષ્ટિ પદ્ધતિને સુમન શાહ અર્નિવાર્ય માને છે : 'ચોક્કસ અભિનય, પદ્ધતિ અને પોતાની કશી વિશ્વદ્રષ્ટિ સાહિત્યકલાસૂક્ષ્મતા અભાવમાં, હાજર માત્રથી વિવેચક ચવાટ' નથી. વિવેચકોમાં આપણે તર-તર-ભાવ અનુભવીએ છીએ તે શાને આધારે? એ નિર્ણાયક તરવોનો આપણે ત્યાં નોંધે તે તેટલો નિમર્શ ધરે નથી; વિવેચનાનો એવી કશી - કલાપ્રસ્તુતતા નહોતો કરનારાં પરિબળાનું' આપણે ત્યાં કશું ખાસ અધ્યયન થતું નથી.' આમાંના ધણી લેખો પ્રભાવવાદી શૈલીમાં લખાયેલા છે.

પરંતુ સુમન શાહનાં એ પુસ્તકો 'સાહિત્યમાં આધુનિકતા' અને 'સંસ્કૃતિ અને સંસ્કૃત' મહત્વનાં છે. એકમાં આધુનિક કળાસાહિત્યને ધકતારી તાર્કિક સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિઓનો વિચાર તપાસ કરવામાં આવી છે અને તેના સદર્શ શ્રુજરાતી સાહિત્યમાં પ્રવર્તેલી આધુનિકતાને ચકાસી નોંધે છે. અમ કારતી વખતે પરંપરા વિશેના આપણા પસંદા જતા ખ્યાલોની સમીક્ષા પણ થઈ છે. શ્રુજરાતી સાહિત્યમાં આધુનિકતા વિશેના ઘણાં સળંગ મંથન હતા, આ સંજોગમાં આ મંથનું મહત્વ વધી જાય છે.

બીજા જાણુ સંસ્કૃતનાવાદના છેલ્લા વિચારકોને સમાવી લેતું 'સંસ્કૃત અભિવ્યક્તિ' પુસ્તક ઘણું જાણી સામગ્રીને પહેલીવાર શ્રુજરાતીમાં લાવે છે. પણ સુમન શાહમાં પ્રગ્જન રહેલું પ્રભાવવાદી વલણ આવા મંથનો શૈલીને શુષ્ક બનાવી અટકાવે છે. અહીં સોમ્યુર, વાઈ, સ્ટ્રાઉસ, ફ્રોઈડ, દેરિડા વગેરેની વિચારણાઓનો પરિચય કરાવવામાં આવ્યો છે. નાના વ્યાપ હિસર થણા મધ્ય પ્રશ્નોને આવરી લેવામાં આવ્યા હોવાને કારણે લખાણ યોદ્ધા દુર્બોધ જનતા પારખું છે. વાસ્તવમાં આપણી અગ્રિમતા આવા આધુનિક ચિંતકો પરની પુસ્તકોએ હોવી નોંધે. (વાંચકોમાં ફર્જીસ સ્વામી તરફથી પ્રગટ થયેલી 'દેરિડા' (મધુસૂદન બક્ષી) પુસ્તક આ હિસામાં એક પ્રસ્થાન છે.) સુમન શાહ 'સંસ્કૃત અને સંસ્કૃત'માં શ્રુજરાતે કલાસાહિત્યની સંસ્કૃતિઓ તપાસવાનો ઉપક્રમ રાખ્યો છે.

આ ગ્રાંથમાં કેટલીક વિવેચના સળંગ એક જ વિષયવસ્તુને ખ્યાનમાં રાખીને કરવામાં આવી છે. ક્યારેક એવું જોડે કે વિવેચકના ચિંતક એવા સળંગ વિષયવસ્તુ ન હોય પણ પાછળથી વિષયવસ્તુની સમાનતાને આધારે લેખો મંથર કરવામાં આવે. 'નવી ટૂંકી વોલોની કળાશૈલીમાં' આવી એક

સળંગ વિવેચનગ્રંથ છે. કિશોર બાદવે એક ગંભીર અને જવાબદાર વાર્તાકારની હેસિયતથી માત્ર વાર્તાઓ જ લખી નહીં પણ વાર્તાઓ વિશે પણ લખ્યું છે. પોતાની સર્જનપ્રક્રિયા વિશેના ગંભીર ચિંતન અને ઉત્તમ પ્રયોગશીલ વાર્તાઓના મર્મધટનમાંથી આવા ગ્રંથની પ્રાપ્તિ યથા શક્ય છે. તેમની આ વિચારણા ઉપર આધુનિક દાર્શનિક વિચારધારાનો (અસ્તિત્વવાદ), ઐતરંગ જેસેટ જેવા ચિંતકની ઠળવિભાવનાનો અને નવી વાર્તાવિભાવનાનો મહત્વપૂર્ણ પ્રભાવ ઝીલાયો છે, તેમના આ ગ્રંથ પાછળ ઉદ્દીપન વિભાવ તરીકે આધુનિક ગુજરાતી વાર્તા પ્રત્યેના અસહિષ્ણુતાભર્યા પ્રત્યાધાતો અને પરંપરાગત વાર્તા વિશેના તેમના પોતાના અસંતોષે મહત્વનો ભાગ ભજવ્યો છે. તેમની ટૂંકી વાર્તાની (અથવા સાહિત્યકૃતિની) વિભાવના નવ્યવિવેચનને અનુરૂપ છે : ‘કાઈ પણ કલાકૃતિને તેનું અંતર્ગત સૌંદર્ય ધરાવતો એક એવો ઠળાપદાર્થ આપણે લેખીએ છીએ કે જેની પ્રકૃતિનું પૃથક્કીય પરીક્ષણ કરી શકાય-તેનો અર્થ એવો થતો નથી કે કૃતિની તેના સર્જક-અસ્થિતિવના થા તે તેના સમયના કોઈ સનાતન સત્યના પ્રક્ષેપણ તરીકે જ ગણના કરવી, બલકે કૃતિનું તે ‘કૃતિ’ લેખે જ, તેનાં સર્વ ઘટક અંશોના અસરકારક સંયોજન તરીકે, તેની પોતીકી સંશ્લિષ્ટતા સંકિતની ‘પૃથક્’ની અખિલાઈના બળે તે સ્વયંપ્રાપ્તિતા સિદ્ધ કરે છે’ તે લેખે ચક્રાસહી કરવી પડે.’ પણ સાથે સાથે બીજી કલાકૃતિની પૂર્ણતામાં ભાવકને સંડોવવામાં આવ્યો છે-‘કૃતિનું પૂર્ણ રૂપ તો ભાવક ભાવન કરે ત્યારે પ્રગટે’ એવું મૂલત સ્વીકારવામાં આવ્યું છે. આ સિદ્ધાંતચર્ચાની સમાંતર જો પ્રયોગલક્ષી વાર્તાઓની કૃતિલક્ષી ચર્ચા હોત તો એનું પરિણામ સારું આવત. કયાંક હેમિંગ્વે કે સ્ટાઈનબેકની વાર્તાઓ વિશે ઉલકક લિધાનો જોવા મળે છે. સૈદ્ધાંતિક ચર્ચાની સાથે સાથે ઐતિહાસિક દષ્ટિ રાખીને ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાના અને વિવેચનના પ્રશ્નોની ચર્ચા બીજી જોવા મળશે.

આવા સળંગ ગ્રંથો માત્ર સૈદ્ધાંતિક ભૂમિકા રૂપે જ નહીં પણ ઐતિહાસિક અભિગમ કે તુલનાત્મક અભિગમ રાખીને પણ લખી શકાય છે. ભોળાભાઈ પટેલ ‘આધુનિકતા અને ગુજરાતી કવિતા’માં આ બંને અભિગમને સાથે રાખીને ચાલે છે. આરંભે આધુનિકતાની વિભાવના વર્ણનાત્મક અને મૂલ્યવાચક ભૂમિકાએ ચર્ચાને ગુજરાતી ભાષામાં આધુનિક કવિતાનો હિલ્લવ કયાંથી થયો તે તપાસીને ગંગાળી, અસમિયા જેવી ભારતીય ભાષાઓની આધુનિક ગુજરાતી કવિતાની આલોચના કરે છે. આને કારણે ગુજરાતી સાહિત્યના અભ્યાસીને તુલના માટેની એક તક મળે છે. કદાચ પરભાષીએ આવો તુલનાત્મક અભિગમ આપણી સંસ્કૃતિમાં બહુ ઓછો અપનાવે છે. જો કે ભોળાભાઈ પટેલનો

વિવેચના દાર્શનિક સ્તરે રહીને પ્રશ્નોની માંડણી કરવાને બદલે પરિચયાત્મક, આસ્વાદાત્મક માંડણી કરવાનું વધારે પસંદ કરે છે. પ્રમોદકુમાર પટેલ 'અનુભાવન'માં સિદ્ધાન્તચર્ચા અને ઐતિહાસિક ચર્ચાને સમાવે છે. એ રીતે કદપન, પ્રતીક, ભાષા જેવી યુક્તિપ્રયુક્તિઓ દર્શાવે ચર્ચે છે. પ્રતીકની સિદ્ધાન્તચર્ચાની સરખામણીમાં દષ્ટાન્તોને આધારે કરવામાં આવેલી ચર્ચા ફિક્કી લાગે છે. પણ આ કાવ્યવિવેચનોમાં જે વૈચારિક ભિન્નતાઓ છે તે ચન્દ્રકાન્ત સેઠના 'કવિતાની ત્રિભુજા'માં ભેળા મળતો નથી. બિન્ન બિન્ન પ્રયોજનોથી લખાયેલા આ નિબંધોમાં અભિગમોનો બિન્નતા છે તથા તેમના સળંગતામાં જે પ્રકારની આધુનિકતાનો દુરસ્કાર કરવામાં આવે છે તેવી આધુનિકતા વિવેચનવિષયક લખાણોમાં એકી નોવા મળે છે તેને પરિણામે કેટલાક વિષયોની ચર્ચામાં ચર્ચિતચર્ચા જેવું લાગે. ડા. ત. કાન્થ અને ગેવલા, કવિચ્છેદિકા અને કવિતા વચ્ચે કાવ્યકારણની શ્રેષ્ઠતા, કથારેકે કોઈ અદ્વિતીય ચર્ચા કવિ તરીકેના પોતાના અનુભવને આધારે માંડવામાં આવી છે ડા. ત. કવિની સમાજવિમુખતાની ચર્ચા, પરંપરાનિષ્ઠ કૃતિઓના અને આધુનિક કૃતિઓના આસ્વાદોની તુલના કરતા જણાવે કે કવિ સમકાલીન કવિઓની ચર્ચા વધુ સારી રીતે કરી શકે છે.

ગુજરાતી જ નથી પણ અન્ય ભાષાઓની વિવેચનામાંય કથાસાહિત્યનો વિવેચના-કાવ્યવિવેચનની તુલનામાં બિચ્છી જિતરે છે. છણી વાર વિવેચનાના આધાર રૂપ સર્જનની કક્ષા જિતરતી હોય તે પણ આમ બનવાનો સંભવ છે. કેટલાક પ્રશ્નો વિશે ગુજરાતી વિવેચને બહુ ઓછો વિચાર કર્યો છે અને એમાં એક પ્રશ્ન છે કથાસાહિત્યના વાસ્તવને લગતો. વાસ્તવવાદી સાહિત્ય બધારે મુખ્ય હોય ત્યારે ગુજરાતી વિવેચન આ પ્રશ્નની ચર્ચા કંઈ સંભવ ન હતી અને પછી આધુનિકતાના ચંડાણે પ્રતીકવાદી પારાની તુલનાએ વાસ્તવવાદી પારાને નીચલી કક્ષાની માની, પરિણામે આ પ્રશ્નનો ખાસ્સો ઉપેક્ષા થઈ. જ્યોત ગ્રંથિત 'નવલકથા, વાસ્તવ અને વાસ્તવવાદ'માં વાસ્તવ વિશેની પાંચી વિચારણાને દોહડા રૂપે ગુજરાતીમાં પહેલી વાર ગ્રંથ કરે છે. પાછળથી સતીશ બ્રાહ્મ આ વિષય અંગેની ચર્ચા વાસ્તવવાદને કેન્દ્રમાં રાખીને કરે છે. ગુજરાતી નવલકથાના કેટલાક નમૂનોએ આધાર ચર્ચા કરતા જ્યોત ગ્રંથિત 'અસ્તી' કે 'મહાશિવખંડ' જેવી કૃતિઓના સંદર્ભે ફરિયાદ કરે છે કે 'સર્જનના અનુભવને રસાનુશ્રુતિના વિષમાં ફેરવી નાખનાર પર્વાળ 'સામગ્રી નથી...' કૃતિના ઘટક અંશોનું આ વિશિષ્ટ સંયોજન લેખકની સિદ્ધાંતો કે લેખકની આંતરિક અનિવાર્યતાનો નીપજ કરતા વિશેષ યુક્તિનો નોપજ છે.' વિવેચકને અભિગમ રૂપચળાવાદની નિષ્કટનો છે કારણ કે તેઓ કૃતિના રજીવ પુદ્ગલની, ઘટકોની સાક્ષિપ્રાપ્તતાની,

ઘટકોનાં રસપ્રીય પ્રયોજનોની વાત કરે છે, પણ આનો વિષય તેમણે સર્ગગમ્ય રીતે ચર્ચો હોત તે વધુ ઉપકારક થાત. પરદેશી વાસ્તવવાદ અને ભારતીય વાસ્તવવાદ કઈ રીતે જુદા પડે છે, તેની ચર્ચા પણ આવા સર્ગગમ્ય અંશમાં શક્ય બનતી હોય છે, જેમણે આ દિશામાં વધુ અભ્યાસ કરવો હોય તેમણે હુકાચુડું 'સ્ટડીઝ ઇન મોડર્ન યુરોપીઅન રિઅલિઝમ' વાંચવું. ક્યારેક એમ લાગે કે કથાસાહિત્યની પરંપરાગત ચર્ચાવિચારણાઓ પણ આપણે ઝાંખી કરી શક્યા નથી. આવા સંજોગોમાં રમેશ દવેનો વિવેચન સંગ્રહ 'ગુજરાતી નવલકથામાં પાત્ર નિરૂપણ' આવકાર્ય ગ્રંથાય. ગુજરાતી વિવેચનના સંદર્ભે વિષય-પસંદગીમાં તાજગી છે પણ અવતરણોના ભારણ નીચે મોટે ભાગે લેખકનું વક્તવ્ય કંઈક ઓછું જાય છે. નવલકથાના ચરિત્રચિત્રણ વિશે થોડી સંદિગ્ધતા પ્રવર્તે છે. 'જીવતાં ભેટી બધ' એવાં પાત્રોની લક્ષ્યામણ કરીને ગ્રંધીયુગીન નવલકથાઓનાં 'ખીખાંઠાળ પાત્રો'ની અનિચ્છનીય પરંપરાઓ જન્મ્યાની ફરિયાદ પણ આ વિવેચક કરે છે. વ્યક્તિગત પાત્ર અને પ્રતિનિધિ પાત્રની વિભાવનાઓ ગુજરાતી વિવેચનમાં હજી બહુ સ્પષ્ટ ન હોય એવું ચિત્ર ઉપસ્થિત છે. પણ નવલકથામાં 'ઘાઈપ' પ્રતિનિધિ પાત્રોને કારણે અનિચ્છનીય પરિસ્થિતિ જન્મતી નથી. વ્યક્તિલક્ષી અભ્યાસોમાં હર્ષદ ત્રિવેદીએ બ. ક. કોઝર વિશે મહત્ત્વપૂર્ણ ટાંચ બળવું છે.

આ દાયકામાં યથેલી સંપાદનપ્રવૃત્તિને પણ વિવેચનના એક ભાગ રૂપે જ ગણી જોઈએ. આદર્શ તરીકે દરેક સંપાદન પાછળ એક દષ્ટિ, એક ચોક્કસ અભિગમ રહેલા હોવા જોઈએ. દા. ત. આ સમય દરમિયાન નરેશ વેદ અને માધુ દાવલપુરા સં. 'ગુજરાતી કથાવિશ્વ' કથાસાહિત્યની વિવેચનાને એક નુમતાવ અંશ છે. આ સંપાદકોએ એવો આગ્રહ રાખ્યો હતો કે જે તે વિવેચકે રૂપરચનાવાદી દષ્ટિબિંદુ ધ્યાનમાં રાખીને નવલકથાની ચર્ચા કરવી. પણ આ બધા લેખોમાંથી પસાર થયા પછી એમ લાગે કે મોટા ભાગના ગુજરાતી વિવેચકોને કથાસાહિત્યમાં રૂપરચનાવાદી અભિગમ કેવી રીતે પ્રયોજવો તેની જાણ નથી. આમાંથી સાદો બોધપાઠ એ લેવાનો કે આ પ્રકારના અભિગમોની સંદાનિતક ચર્ચા અને કૃતિલક્ષી ચર્ચા ગુજરાતી ભાષામાં હજી સ્પષ્ટ આકાર ધારણ કરી શક્યા નથી. પશ્ચિમની ફેલ્ડીકે અબણી વિચારણાઓનો પરિચય કરાવવાના આશયથી સુરેશ જોષીએ 'બનન્તિ ચે કિમપિ'નું સંપાદન કર્યું અને એને પરિણામે ગુજરાતી વાચકોને માકસવાદી વિચારણાનો પરિચય થયો. એવી જ રીતે લીખુભાઈ પારેજી 'આકસવાદી સાહિત્યકળાગીર્તા'નું મહત્ત્વપૂર્ણ સંપાદન કર્યું. સાહિત્યના ઇતિહાસને મદદરૂપ થાય એ પ્રકારની સંપાદનપ્રવૃત્તિ પણ આલતી રહેવી જોઈએ. સુમન શાહ સંપાદિત 'આઠમા દાયકાની કવિતા',

સાહિત્ય-સામયિકો

૨૪૭ સોની

થોડાંક વર્ષો પહેલાં આપણા એક પ્રતિષ્ઠિત સાહિત્યસામયિકના સંપાદક મારી પત્રવ્યવહાર થયેલો. સંપાદક આપણા એક પૌત્ર સર્વકર્તૃવિવેચક પણ છે, એટલે સંપાદિત થતી સામગ્રીની શુદ્ધતા વિશે ચિંતા વ્યક્ત કરીને તે સંપાદનના એમના અગ્રણ્યો ને એમનો દષ્ટિકોણ બહુવા ધ્રુવેલા. એમના મૈત્ર્યુર્ણ ઉત્તરમાં એક લાક્ષણિક વાત એ હતી, કે, ‘હવામાં હશે તે હવાડામાં આવશે.’

એક રીતે તો એમની વાત સાચી હતી. આપણા સાહિત્યલેખનનું નેતૃત્વ હશે એવું સામયિકના પાને -ચમકવાનું. સામયિકની સૌભાગ્યોભા આખરે તો લેખકોથી દેખાવાનાં. પરંતુ થોડાક ફેરવિચાર કરતાં તરત ખીલ પ્રશ્નો પણ બચવાના : શું સાહિત્ય-સામયિક એ, ને કંઈ લખાય છે એનું પ્રકાશ-કે ભાગ છે? સંપાદકે શું હવાડા ભરવાનું કેતવ્ય જ બમળવાનું રહે છે? સામયિકોનાં પાનાં પર આવતાં જ સાહિત્યલેખન એક સાહિત્યપ્રવૃત્તિનું રૂપ ધારણ કરે છે; તો આ પ્રવૃત્તિની વિશિષ્ટ મુદ્રા રચવા માટે સંપાદકે કંઈ મથામણ કરવાની કે નહીં? સમયનાં જિંદુઓ પર અક્ષિત થયેલી, વિવિધ

ક્ષમતા-લાક્ષણિકતાવાળા, લેખનનો વિશિષ્ટ દષ્ટિબિન્દુકેન્દ્રી કોઈ આલેખ રચાઈ રહે એવું આયોજન કરવું. એ સંપાદકના કાર્યક્ષેત્રમાં આવે કે કેમ ? 'જે છે તે આ છે' - એ પ્રકારનો સાક્ષીભાવ કેળવવાને બદલે ભતસંકેતવણીથી સાહિત્યિક આળોહવાને શ્રવંત, તાજગીવાળા, ગતિપ્રેરક બનાવે એવા સ્તરે પોતાની સંપાદકીય કામગીરીને પ્રયોજતા રહેવાની જૂમિકા (રોલ) એ બાબતી શકે ?

આ અને આવા બીજાં પણ ઘણાં પૂછી શકાય એવા પ્રશ્નો પાઠકની અપેક્ષા સંતોષાઈ હોય એવું આપણા સાહિત્યના લાંબા સમયપટમાં અવારનવાર બનતું રહ્યું છે. સાહિત્યિક શ્રવણરત્વની જીજ્ઞાસા પરંપરા આપણે ત્યાં રહી છે. નવલકામે પ્રત્યક્ષ વિવેચનથી આરંભ કર્યો એ શુભ ચિન્હ હતું - એમના સ્પષ્ટ ને પારદર્શી પ્રતિભાવોમાં કૃતિમૂલ્યાંકન અને કૃતિભાવક-સેતુ એવા બંને વાનાં સિદ્ધ થતાં હતાં. એ પછી 'સુદર્શન' 'વસંત' 'વીસમી સદી' 'પ્રસ્થાન' 'કૌમુદી' - માનસી' 'કુમાર' 'સંસ્કૃતિ' 'ક્ષિતિજ' 'અંધ' આદિએ સાહિત્યસર્જન અને સાહિત્યવિચારને ક્ષેત્રે - તેમજ વ્યાપકભાવે ચિંતન અને કળાને ક્ષેત્રે - કેટકેટલી વિભિન્ન મુદ્દાઓવાળાં સંચલનો પ્રગટાવ્યાં સાહિત્યક્ષેત્રે જન્મેલાં પરિવર્તનો-આંદોલનોનું મુખ્ય કર્તૃત્વ ભણે કોઈ યુગપ્રવૃત્તિક સાહિત્યકારનું રહેતું હોય પણ એમને પ્રસારવા-દઢાવવાં ને વેગવંત કરવામાં તો સામયિકોએ જ મહત્વની જૂમિકા ભજવી હોય છે. ક્યારેક પ્રેરક-પ્રવૃત્તિક બળ તરીકે પણ એમણે ગળું ઠાંક્યું હોય. કોઈ અભ્યાસી આપણી સમગ્ર સામયિક પ્રવૃત્તિના પ્રકાશમાં આપણા ૩૬ સાહિત્યક્રતિહાસીને જોઈ વળવાનું મહત્વકાંક્ષી કામ ઉપાડે તો, સંભવ છે કે, સમયની કેટલીક આનુપૂર્વીઓને બદલી નાખતી, અનેક પરિમાણી ગતિવિધિઓને ઉમેરી આપતી મોટી સંશુદ્ધિ સોંપડે.

સામયિકોનું યોગદાન તથાસતા કોઈ વ્યાપક વિગતવાર અભ્યાસો આપણે ત્યાં ભાગ્યે જ થયા છે - થોડુંક કામ થયું હોય એનું કોઈ સાતત્ય તો રહ્યું નથી. જૂનામાં જૂનાં પુસ્તકો કોઈ લાઇબ્રેરીને કોઈક ખૂણે સંઘરાયેલાં મળે, પણ સામયિકોની પૂરી બળવણીની દરકાર આપણે કરી નથી - એટલે સૂચવાન સામયિકોની પણ અખંડ કાઈલો તો ફુલ્લ જ રહી છે. છેલ્લાં કેટલાંક વર્ષોમાં વાર્ષિક સમીક્ષાઓ અને દાયકાની પ્રવૃત્તિઓનાં સર્વેક્ષણો કરવાના પ્રયત્નો થયા છે એમાં પણ ક્યાંક જ સામયિકપ્રવૃત્તિની નોંધ લેવાઈ છે. ચુસ્ત સાહિત્ય અકાદમીએ ફેલોશીપથી કરાવેલા સામયિકસચિ-અભ્યાસોમાં 'સમાલોચના' 'જ્ઞાનસુધા' અને 'સુદ્ધિપ્રકાશ' વિશે સામગ્રીલક્ષી વર્ગીકરણ

અકારતું કામ થયું છે એ પણ થયું ઉપયોગી ગણાય એવી આપણી સ્થિતિ છે. કોઈ મહત્વના સામયિકને થઈને એના સાહિત્યિક-ઐતિહાસિક પરિવેશ સમૈત એના સર્વાંગીય પ્રદાન વિશે સધન અને બહુપરિમાણી અભ્યાસ થવો જોઈ એક સમયગાળાની સામયિકપ્રવૃત્તિ વિશે એવો જ સધન ને બહુપરિમાણી અભ્યાસ થાય એ ખૂબ જ જરૂરી છે. અજન્મત, એમાં થયેલા સમય-ગ્રમને તથા વિભિન્ન તાંત્રીયોને સંકલિત કરી આપનારી શાસ્ત્રીય પદ્ધતિના ખપ પડે. આવા અભ્યાસોને ઉપયોગી નીવડે એવાં સર્વેશ્વરો પણ યવાં જોઈએ. એ પણ એક મોટું, સર્વ વિષયોને આવરીને વર્ગીકરણ કરી આપનારું કામ બની રહે. અહીં, નવમા દાયકાની સામયિક-પ્રવૃત્તિ વિશે કેટલાંક નિરીક્ષણો આપવાનો ઉપક્રમ રાખ્યો છે.

૨.૨

છઠ્ઠા દાયકાના અંતભાગમાં અલગતતાની દિશામાં આપણા લેખકો પ્રયોગતત્પર બનેલા, એ પ્રયોગશીલતાએ વેગ પકડવા માંડ્યો ત્યારે એના એક મહત્વના પરિણામરૂપે, એ પ્રયોગશીલતાનો હિસાબ આપવા થયું સાહિત્યસામયિકો પ્રગટ થવા માંડ્યાં. તત્કાલીન સાહિત્યસેખન તેમજ સામયિકપ્રવૃત્તિ સામેના વિદ્રોહ રૂપે ('કૃતિ, સંસ્કૃતિ નહીં'); સાહિત્યસર્જન અને સાહિત્યવિચારમાં કશુંક નવું કહેવા-કેમરવાના એક આમાયિક તંત્ર રૂપે; અલગત કલાસંકલ્પ માથેની માઠ નિસળવ રૂપે; નવીનતાની તાલાવેલી રૂપે ને ક'ઈક મુખ્ય હિસાબ રૂપે-એમ અનેક પ્રયોજનોથી નાનાં-મોટાં, વિલક્ષણ કદનાં, ચોપાનિમા જેવાં, ઇ-લેન્ડ હેટર સુધ્ધાનો માધ્યમ લેજે ઉપયોગ કરતા, મુદ્રિત નહીં તો સાયકલોસ્ટાઈલ રૂપે પ્રગટ થતાં સામયિકોથી સાતમે દાયકા ઉતારાવા માંડ્યો હતો. કપાંક પૂરી સમજથી તો કપાંક કાચી-કેરી સમજથી પ્રેરાઈને 'સિદ્ધ મેલેજિ-સ'ને વાવેરા ફુંકાયો હતો. અમુક અર્થમાં એ પ્રભાવક આદોશન હતું. વાતાવરણને એણે ચતિમાન ને ઉત્તેજિત તો કરેલું જ, એના તીવ્ર પ્રકારમાં પ્રોત્ત અને રૂઢ સામયિકોની મુલા પશુ સ્પષ્ટ વરતાવા માંડી હતી ને આ નવી જાલકેથી એ પણ ઘોડાંક છંટાયેલા હતા.

પણ આદરમે દાયકો ચોટનો આવ્યો. એનાં જીંઠાં ને પૂરાં કારણો તો વિગતવાર અધ્યયન-તોધનથી જ હાય લાગે. પણ કેટલાંક કામચલાઉ અનુમાનો કરી શકાય : પોતાનું પ્રયોજન પૂરું થતાં સંપાદકો સામયિક સમેટી લીધું હોય, પ્રયોગશીલ વલણો સ્થિર થતાં ઝુંબેલો અટકી કે વિરથી હોય એની સાથે સામયિક પણ વિરમ્યું હોય, ને સૌથી મોટી વાસ્તવિકતા તો આર્થિક મુશ્કેલી,

જેણે આખીય પ્રકાશન-પ્રવૃત્તિ પર અસર પાડી. જે હોય તે. 'મિલ્ક', 'સંજ્ઞા' 'સં' 'કૃતિ' 'સાહિત્ય' 'જહાપોહ' 'કિમપિ' જેવાં ધણાં સામયિકો બંધ પડ્યાં; 'નવનીત' અને 'સમર્પણ' સંયુક્ત થયાં; દાયકાને અંતે 'સંસ્કૃતિ' સાંસ્કૃતિકમાંથી ત્રિમાસિક બન્યું; ચોપાનિયાં રૂપે પ્રગટતાં હતાં એ તો નાંધ લેવાય એ પહેલાં જ ખરી પડ્યાં.

વિચારમાં પડી ગયેલા સાહિત્યરસિકોને નવમા દાયકાએ તો આઘાત પણ આપ્યો. ૧૯૮૪ના અંતે ઉમાશંકર જોશીએ 'સંસ્કૃતિ'ને સમેટી લીધું, પ્રોતાની એક સાહિત્યપ્રવૃત્તિના વિરામ રૂપે. ઠરણ આચાર્યે તો હતું જ નહીં. ૧૯૮૬માં, મજબૂત વ્યવસ્થાતંત્ર ધરાવતું ને પ્રભાવક નીવડેલું એકમાત્ર સમીક્ષા-સામયિક 'અંધ' પણ બંધ થયું. ઠીકઠીક મોટા પ્રમાણમાં પુસ્તક-પ્રકાશન કરતી એસ. એન. ડી. ટી. યુનિવર્સિટીએ આ દાયકામાં 'વિવેચન' શરૂ કર્યું પણ એ માંડ બે-ત્રણ વર્ષ ચાલુ રહ્યું. ભાષાવિજ્ઞાનવિષયક લેખ-સામગ્રીની (અને આવા વિષયના વાચકોની પણ) ખેંચ વરતાતાં પરિવર્તન 'ભાષાવિમર્શ' ૧૯૮૩થી સંશોધન-વિવેચન તરફ વળી જઈને છેવટે, દાયકાને અંતે, બંધ થયું. 'ભારતીય ભાષાઓના સાહિત્યના અનુવાદ'ના સામયિક રૂપે, અવાન-૧ એ અંગ્રેજી અને ગુજરાતીમાં પ્રગટ થતું, સુરેશ જોશી સંસ્થાપિત 'સેતુ' ૧૯૮૪માં શરૂ થઈ દાયકાના અંત તરફ જતાં બંધ પડ્યું. ૧૯૮૬ના અંતે, ગુજરાત વિદ્યાપીઠના નેજા હેઠળ ચાલતું 'વિદ્યાપીઠ' બંધ થયું. (હમણાં, ૧૯૮૨માં, ૧૯૮૭ના અનુસંધાનથી એ ફરી શરૂ કરાવ્યું છે.) વર્ષોથી કલા-સાહિત્ય-ગાન-વિજ્ઞાનની રસપ્રદ પણ સમૃદ્ધ ને સુઆયોજિત સામગ્રીથી 'આવતી કાલના નાગ-રિકો માટે ઘડતરરૂપ' બનેલું 'કુમાર', એલુ' તમનેદાર સંપાદન કરતા બંધુભાઈ રાવતના અવસાન (૧૯૮૦) પછી ઠીકઠીક વર્ષો ખેંચાઈને છેવટે ૧૯૮૭માં બંધ પડ્યું—૧૯૯૦માં એને ફરીથી, એની જૂની પરિપાટીના ટેકાઓથી, જીલ્લું કરાવ્યું છે. આમ મહત્વનાં ગ્રંથાવ એવાં ઠીકઠીક સામયિકો બંધ થયાં એ ચિંતાને વિષય છે.

પહેલી ચિંતા તો એ થાય કે સાહિત્યનાં સામયિકોને આપણને ખપ જ નથી? એ ચાલે એમની ગરજ, એમના જોખમે ચાલવું હોય તો—એવી ઉદાસીનતા ધરે કરવા માંડી છે? વળી, વર્તમાનપત્રોના અને વ્યાપક રસનાં લોકપ્રિય સામયિકોના ફેલાવો વધતો ચાલ્યો છે તો સાહિત્યના સામયિકોની બામતમાં વ્યસ્ત પ્રમાણવાળી સ્થિતિ કેમ સરળઈ? 'વાંચી લો—સમય પસાર કરી દો—અને ફેંકો દો' એવી 'ગ્રોગવે' સંસ્કૃતિના હવાલે આપણે પહેંચી ગયા છીએ?

- અવાં ચિંતા ને ચિંતા યાદવાનાં, પરિણામ યન્મ સાહિત્યરસિકે 'વર્ષ' યોછા જ છે એવું' (-અને યોછા જ હોય, એવું પણ-) સ્વીકારી લેવાનું. એ સ્વીકારી લઈએ ત્યારે પણ, એવા નાના સમૂહમાં સમાયેલા ખરીદીને વાંચવાની વૃત્તિ ધટતી નથી છે એવું શું? ગુજરાતી સાહિત્યને વિષય તરીકે લેનારા વિદ્યાર્થીઓ કોલેજમાં મોટા પ્રમાણમાં વધતા જાય છે, ગુજરાતીના અધ્યાપકો પણ વધ્યા છે. લેખકોની સંખ્યા પણ વધી છે. એ બધાની મુલ્યવત્તાનો પ્રશ્ન ઊઠાવીએ - પણ એ સૌ સાહિત્યના રસિકો, યોજામાં યોજા, સાહિત્યમાં જિજ્ઞાસા ધરાવનારા છે એવું તો માની શકાયને? તો શું ઉત્તમ સામયિકો એમની પણ જરૂરિયાતનો ભાગ નથી? ગુજરાતી સાહિત્યમાં પ્રગટ થતાં મુસ્તકોની સરેરાશ કિંમત કરતાં મેગેઝિનોનું સરેરાશ લવાજમ ઓછું હોય છે. તેમ છતાં માહકમ ખ્યાલ કેમ વૃદ્ધિ પામી હોય છે? ને અતે સામયિકો કેમ લોપ પામે છે?

૨.૨

આવી વિકટ સ્થિતિ છતાં આ દાયકામાં નવા સામયિકો પણ રાર થયાં છે. ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમીએ એના મુખપત્ર રૂપે, ૧૯૮૪થી 'સાહિત્ય' માસિક રાર કર્યું. આગતર વિદ્યામંડળનું મુખપત્ર 'વિદ્યાનગર' ૧૯૮૬, સાહિત્યની દિશા મઠવ્ય કરીને 'વિ' નામે કંપોતર રૂપ ધારણ કરે છે - એ અર્થમાં એને નવું સાહિત્યસામયિક ચલવું ભેદ્ય છે. પાશ્વ પ્રકાશને હાઉસ મેગેઝિનની ટેકરીક નિષ્પત્તિ સરકારેથી મહાર નાંખવા 'એવના' (૧૯૮૭થી) રાર કર્યું. આ બધાને તો ઊર્ધ્વ ને ઊર્ધ્વ સંસ્થાનું જન જોઈએ એના યોગ્યતાના ચિંતા ન હોય. પણ ખીલ્લો એ સામયિકો તો કેવળ વ્યક્તિગત સાહસરૂપે રૂપ થયાં - મદત યોજાના સંપાદનમાં અમદાવાદથી 'તાલ્કર્ણી' (૧૯૮૬) અને ભરત નાથકના સંપાદનમાં મુંબઈથી 'ગદ્યપર્વ' (૧૯૮૬).

એ મદદવપૂર્ણ વાર્ષિકો પણ આ દાયકામાં આરંભાવ જ : 'સહલાવ' પ્રકાશનના તેજ હેડળ, સુરેશ જોશી સંપાદિત 'સાહુજ્ય'નો પહેલો અંક ૧૯૮૮માં પ્રગટ થયેલો. એનો બીજા અંક ૧૯૮૯માં મળ્યો. આ દાયકામાં એનો ત્રીજો અંક સુલભ નથી બનતો, પણ એ વિરમી ગયું નથી. ત્રીજો અંક પ્રગટ થશે એવી બહેરોર ૧૯૮૯ના અંતે થઈ છે. પાશ્વ પ્રકાશન તરફથી, સુમત શાહના સંપાદનમાં, સમીક્ષા વાર્ષિક રૂપે 'સન્ધ્યા' ૧૯૮૯થી આરંભાયું છે. ૧૯૮૬માં બીજો ને પછી ૧૯૮૭-૮૮ના સંપૂર્ણ અંક રૂપે ત્રીજો અંક થયેલો. એથી અંક આ દાયકામાં મળ્યો નથી પણ એ ચરો જ એ જ એના પ્રકાશક પણ

કૃતનિશ્ચયી છે. વાર્ષિકોની પણ આવી અનિયમિતતા પાછળ દુર્નિવાર કારણો જોઈએ એ સામે ફરિયાદ કરવાની ન હોય. નોંધપાત્ર તો એ છે કે આવશ્યક અને ઉત્તમ-સાહિત્યપ્રવૃત્તિ માટે, પ્રકાશકો થઈનેય આર્થિક નુકસાન વેઠવાની તૈયારીવાળા પણ એકબે જાણુ છે. એથી આશ્ચર્ય થાય છે એનું કારણ તો બીજું એક આશ્ચર્ય છે, કે, સાહિત્યના કુંડાળમાં આવી જાય એવા સંખ્યાબંધ લેખકો-વ્યાપકો-વિદ્યાર્થીઓમાંના મોટાભાગના તો સામયિક ખરીદીને (કેટલાક તો બીજાએ ખરીદેલાં સુધ્ધાં) વાંચવાની બાબતમાં ભારે નિઃસ્પૃહી છે. આવાં આશ્ચર્યોમાંથી એક વિધાયક તારણ એ નીકળે જ કે ગમે તેવી પરિસ્થિતિમાં, ચિંતા કરાવીને પણ, સાહિત્યસામયિક તો રહેવાનાં જ. એમનાં જન્મ-મરણ આખરે તો ઐતિહાસિક વિગતો રહી જવાનાં - એ જો આપી ગયાં ને કરી ગયાં, કે કરી રહ્યાં છે એનો મહિના વિશેષ રહેવાનો.

કે.૧

આ દાયકામાં, સાહિત્યનું પૂરેપૂરું કે મુખ્યભાગે પ્રતિનિધિત્વ કરનારાં નોંધપાત્ર સામયિકોની સંખ્યા પચીસની આસપાસ રહી છે. એમાંનાં દસ જેટલાં તો કોઈ એક વિષય-વિશેષને વહેલાં છે - કેવળ કવિતાનાં કે ગદ્યનાં કે વિવેચનાદિનાં. બાકીનાંમાંથી મોટા ભાગનાં સર્જન-વિવેચનનાં વિવિધ સ્વરૂપોની કૃતિઓને પ્રગટ કરનારાં વ્યાપક રૂપનાં છે. એથીય વ્યાપકભાવે સાહિત્ય ઉપરાંત જ્ઞાનવિજ્ઞાનનાં ઘણાં વિષયોની રસપ્રદ પણ ગંભીર સ્વરૂપની સામગ્રી પ્રગટ કરતાં બે-ચાર સર્વ-દેશીય સામયિકો-સાહિત્યને મુખ્યતા આપતાં રહ્યાં છે.

કે.૨

લગભગ દોઢસો અંકો સુધી પહોંચેલા 'કવિતા' દ્વિમાસિકે એના આરંભકાળે જ ભતાવેલી બે આસિયતો બાજ સુધી ટકાવી રાખી છે : સુંદર ને મુશ્કેલ, કંઈક વૈભવી લાગે એવું નિર્માણ અને કવિતાની શુભવત્તા વિશે અતિ ઉદાર વલણ. તવલકથાને પણ લોકપ્રિય સાહિત્યપ્રકાર ગણાવવાનું ન અમે એવા સમયમાં આ સામયિકે કવિતાને લોકપ્રિયતાની કાંટિએ પહોંચાડી. આ પ્રેરકતાએ, દક્ષપતરામે કહેલા એક પ્રસન્નોદ્ગારની વાદ તાજ કરાવી દીધી : 'આમગામ હામકામ કવિતા કવિતા દિસે, વસંત સમયે જેવો પુષ્પતલો પાક છે.' વિશેષાંકોની વૈભવ-સમૃદ્ધ પરંપરા ધરાવનાર 'કવિતા'એ આ દાયકામાં 'પ્રવાસકથા વિશેષાંક' આપ્યો એ, અને 'મેઘદૂત'ના કૃષ્ણભાઈ ઘનસ્વામના બાણીતા અનુવાદનું પુનમુદ્રણ (નવે.-ડિસે. ૮૭) કરી અલભ્ય કૃતિને સુલભ કરી આપી એ - વિશેષ નોંધપાત્ર

છે. અંગ્રેજી ને સંસ્કૃત કાવ્યકૃતિઓના અનુવાદો, વિદેશી કવિઓની ઉત્તમ કૃતિઓના અનુવાદો, નાના-મોટા લગભગ દરેક કવિના ફેરોમાં, હસ્તાક્ષર વિશેષાંક, આકર્ષક મુદ્રણસબબ ને ઉપરસું—એવાં ઘણાંજીક અંગ્રેજી ‘કવિતા’ને સાંભળિકતું એક મહત્વનું કારણ જન્મ્યું છે—તાજી ને જીજ્ઞાસા પ્રેરવાનું. આવી વિવિધરંગી સભવટમાં સંપાદકનાં કમ્પન્યારીક્ષતા ને આયોજનશક્તિ ઉત્તમ રીતે પ્રયોજવાં છે પણ એક અગત્યનું સાધન લગભગ વેણવપરાકું રહ્યું છે—સંપાદકની કાતર.

‘અત્પ્રજ’ રૂપે (અંગ્રેજી માસને જઈસે ભારતીય ગદ્ય અનુસાર) પ્રગટ થતા ‘કવિસાહેબ’ મુદ્રણસબબ આદિની સુવડતા જાળતે રાજેન્દ્ર સાહે નિર્મેલી વિદિષ્ટતા ધીરુ પરીખના સંપાદનમાં ઠકાવી રાખી છે. મુખ્યત્વે તો સરજતી શુભરાતી કવિતા (ને અનુભવાથી કવિતાના અનુવાદો) પ્રગટ કરવા ઉપરાંત ઘોડાંક પાનાંમાં કવિતા વિશેષના સૈદ્ધાન્તિક રૂપના ટૂંકાં લેખો ને નોંધો, કાવ્યકથાઓ, કવિ-પરિચયો અને ટૂંકાં અવલોકનો એવી સામગ્રી પણ પ્રગટ કરતું આ સામયિક નવોદિતને વિશેષ ઉપયોગી નીવડવાની જરૂરી કામગીરી જાન્યે છે. નોંધેલ પારિતોષિક વિભોતી કવિઓની સર્જકતાનો પરિચય કરાવતી શ્રેણી જેવા વિભાગો એના નોંધપાત્ર અંગો છે તો મંથાવલોકનો (કર્મચર અવલોકનરૂપ મંથોની પસંદગી પણ) નમળાં રહી જાય છે.

બાપક રસની પાતાંઓનાં સ્વતંત્ર સામયિકો આપણે ત્યાં ચાલ્યાં છે પણ પ્રયોગશીલ વાર્તા ને ગદ્યનું અણવડું સામયિક ન હતું. દૈનિકિક ‘અધ્યપત્ય’ એ ખોટા પુરાઈ પહેલા અંકમાં જ એનાં સ્વરૂપ ને ફક્ત સ્પષ્ટ કરાયેલાં : ‘સાહિત્યસર્જનના વર્તન આવિષ્કારોને પ્રમાણુત’, રસકારી સુણવતાને વરેણું આ સામયિક શુભરાતી ટૂંકી વાર્તા, લઘુ નવલતા અંશે, લક્ષિત નિબંધો, સર્જનાત્મક ચલણો ઉપરાંત સંસ્કૃત-પ્રાકૃત—જૂની શુભરાતી-માંથી ચરિત્ર-કુળ-દણ-વ્રત-બોધ દંત-લોક-સૌંદર્ય આદિ કથાઓ, દેશવિદેશી અર્થકિત વાર્તા અને ગદ્યજાંડને આવકારે છે.’ વિખ્યાત ચિત્રકળાકારની કૃતિઓનાં મુખ-પુઠોથી લેમજ સારેસમરા મુદ્રણથી લેખતા આ સામયિકે વાર્તાઓ ઉપરાંત ‘કહેણું’ (કાનજી પટેલ) તથા ‘ઠાચિંતો અને કપંચુ’ (જાણું સુધાર) એ બે નવલકથાઓના, ‘કેમ, મકેતજી ક્યાં ચાલ્યા?’ (સિતાંશુ યશભંડ) તથા ‘મોજાલા મહિલાલ’ (સુપેન ખખખર) એ બે પૂરા કદનાં નાટકોના લેખ, ‘ચિત્રકારલેખક વિશેષાંક’—એવાં પાંચ વિશેષાંકો આપ્યા. લાભદાયકર ઠાકર, મધુ રામ, સુલાભમોહન શેખ જેવાની ઘણાંજીક સર્જકતાવાળી ગદ્યકૃતિઓ પ્રગટ કરી; સ્મરણકથા—વાર્તાના વિશિષ્ટ સંયોજન એવી ‘સ્વૈરકથા’ઓ (હરિકૃષ્ણ પાઠક)—આદિ કૃતિઓ પ્રગટ

કરી, ને એમ નિજ જાપ જિભી કરી. નવલેખકોની વાર્તાસર્જન વૃત્તિને પ્રેરી. એ માટે સાહચર્ય શિબિરો કર્યા. પણ આ બધામાં ઉત્સવ અને ઉત્સાહનું પ્રમાણ ક્યારેક આવશ્યકતા કરતાં વધુ. ને ત્યારે ઘણી વાર, આ આશાસ્પદ સામયિક અપેક્ષાઓની લાગણી પણ પ્રગટાવી છે. વાર્તાઓમાંની પ્રયોગશીલતા બ્યારે-બ્યારે 'ગદ્યપર્વ'ના જ એક મંત્ર 'સર્જનના નૂતન અવિષ્કારો'ની અવેજમાં જિલ્લરાંતી રહી છે ત્યારેત્યારે એણે સામયિકના પોતને પણ પાતળું કર્યું છે. ઉત્તમને શોધવાની તત્પરતાવાળો ને સર્જનાત્મક વૈવિધ્યના સ્વીકારની મોઢળાશ ધરાવતો હોવા છતાં શુલ્લવતાનાં નિષ્પત્તિ ધોરણોની બાબતે સંપાદક થોડોક દુરાશય અને એ પણ જરૂરી છે.

૦

સ્વરૂપવિશેષને લક્ષતાં આવાં સામયિકોમાં સર્જનાત્મક સામગ્રી સિવાયની, ભાષાન્સાહિત્ય-વિચાર અને વિવેચનની સામગ્રીને પ્રગટ કરતાં સામયિકો - એનું વાચકવર્તુણ દૃષ્ટતાએ ઓછું હોવા છતાં, વિદ્યાપ્રવૃત્તિની દૃષ્ટિએ - વિશેષ મહત્વનાં રહ્યાં છે. જિજ્ઞાસાની સાથે ઠંઠક વિરોધગતાની પણ અપેક્ષા રાખનારું 'ભાષાવિમર્શ' આ દૃષ્ટિએ વધુ નોંધપાત્ર ગણાય. હરિવલ્લભ ભાયાણીએ ૧૯૭૮થી ૧૯૮૨ સુધીનાં પાંચ વર્ષ એનું દૃષ્ટિપૂર્ણ સંપાદન કરીને એ ક્ષેત્રમાં મૂલ્યવાન પ્રદાન કર્યું છે. આ વિષયમાં આપણે ત્યાં અભ્યાસીઓ જ ઓછા, એમાંના મોટા ભાગના તો ધણું ઓછું લખનારા. કેટલાક તો શુભરાતીમાં લખવાની ટેવવાળા નહીં. સંપાદકે એ બધાં પાસે કામ કઢાવ્યું. પોતે પણ લખતા રહ્યા ને એમ શુભરાતવા ભાષાવિજ્ઞાનના અભ્યાસીઓના અધ્યયનને હિસાબ મળતો રહ્યો. ઉપરાંત આ વિષયમાં, અમેરિકા આદિમાં થઈ રહેલી અગત્યનાં વિચારણા ધરાવતા સંશોધનલેખોના અનુવાદો-દોહનોથી ને વિચારણીય પુત્રચર્યાઓથી એમ ઘણી રીતે આ સામયિકે આપણે ત્યાં અલ્પખ્યાત એવા આ વિષયની અજિજ્ઞતા જિભી કરવા માટે જિજ્ઞાસા-પ્રેરક ને જિજ્ઞાસા-પોષક મધ્યમભૂતો કરી. તેમ છતાં વાચકોની ને લેખકોની ધીમેધીમે વૃદ્ધિ પડતી જ રહી. ડેવટે ૧૯૮૩થી સામયિકના ક્ષેત્રવિસ્તાર કરતા રહેવું પડ્યું - પહેલાં ભાષા-વિજ્ઞાન ઉપરાંત સંશોધન, સૌંદર્યશાસ્ત્ર અને કાવ્યશાસ્ત્ર અને પછી સિદ્ધાન્ત-વિવેચન અને પ્રત્યક્ષ વિવેચન સુધી એનો પરિધિ વિસ્તારવામાં આવ્યો. અલ્પખ, ૧૯૮૦ની આસપાસ એનું પ્રકાશન અટકી ગયું ત્યાં સુધી (૧૯૮૩થી બે વર્ષ ચંદ્રકાન્ત શેઠના ને એ પછી ચંદ્રકાન્ત ટાપીવાળાના સંપાદનમાં) વિવેચન-સંશોધનની ઘણી મહત્વની તાર્કિક લેખસામગ્રી એમાં પ્રકાશિત થતી રહી.

છે. અંગ્રેજ ને સંસ્કૃત કાવ્યકૃતિઓના અનુવાદો, વિદેશી કવિઓની ઉત્તમ કૃતિઓના આસ્વાદો, નાના-મોટા લગભગ દરેક કવિના ફેરોમાં, હસ્તાક્ષર વિશેષાંક, આકર્ષક મુદ્રણસ્વભાવ ને ઉપરથી—એવાં હાસ્યલિંગ અંગ્રેજી 'કવિતા'એ સામયિકનું એક મહત્ત્વનું કાર્ય બજાવ્યું છે—ત્યજી ને વિદ્યાસંપ્રેરણા આવી વિવિધરંગી સુભવટમાં સંપાદકનાં કલ્પનાશીલતા-ને આયોજનશક્તિ ઉત્તમ રીતે પ્રયોજવાં છે પણ એક અગત્યનું સાધન લગભગ વલ્લવપરાયું રહ્યું છે—સંપાદકની કાવર.

'અદ્વૈત' રૂપે (અંગ્રેજ માસને બદલે ભારતીય અદ્વૈત અનુસાર) પ્રગટ થતા 'કવિલોક' મુદ્રણસ્વભાવ બાદિની સુધડતા બાળતે રાજેન્દ્ર શાહે તિમેલી વિશિષ્ટતા ધીરુ પરીખના સંપાદનમાં ટકાવી રાખી છે. મુખ્યત્વે તે સરભત્તી ગુજરાતી કવિતા (ને અન્યભાષી કવિતાના અનુવાદો) પ્રગટ કરવા ઉપરાંત યોગ્ય પાત્રમાં કવિતા વિશેના સૈદ્ધાન્તિક રૂપના ટૂંકા લેખો ને નોંધો, કાવ્યાસ્વાદો, કવિ-પરિચયો અને ટૂંકાં અવલોકનો એવી સામગ્રી પણ પ્રગટ કરતું આ સામયિક નવોદિતને વિશેષ ઉપયોગી નીવડવાની જરૂરી કામગીરી બજાવે છે. તેમજ પારિતોષિક વિભોક્તા કવિઓની સર્જકતાનો પરિચય કરાવતી એધૂરી એવા વિસ્તાર એના નોંધપાત્ર અંગ છે તેા પ્રવાવલોકનો (કંપારેક અવલોકનથીય અંગેની પસંદગી પણ) નમળાં રહી બચ છે.

બાપુક રસની વાર્તાઓનાં સ્વતંત્ર સામયિકો આપણે ત્યાં ચાલ્યાં છે પણ પ્રયોગશીલ વાર્તા ને ગદ્યનું અદ્વાયકું સામયિક ન હયું. દૈનિકિક 'અદ્વૈત'થી એ ખોટા પુરાઈ. પહેલા અંકમાં જ એનાં સ્વરૂપ ને ફલક સ્પષ્ટ કરાયેલાં : 'સાહિત્યસર્જનના નૂતન આકર્ષકારને પ્રમાણરૂપ, રમકીર ગુણવત્તાને વરણું આ સામયિક ગુજરાતી ટૂંકા વાર્તા, લઘુ નવલના અંગે, લલિત નિબંધો, સર્જનાત્મક ગદ્યપ્રકારો ઉપરાંત સંસ્કૃત-અનુવૃત્ત—જૂની ગુજરાતી-માંથી ચરિત્ર-કુળ-દણ-વન્ધોદ્ધત-લોક-શૌર્વ આદિ કથાઓ, દેશવિદેશની અનુદિત વાર્તા અને ગદ્યપ્રકારને આવકારે છે.' વિખ્યાત ચિત્રકલાકારોની કૃતિઓનાં મુખ્ય-પ્રકારોથી તેમજ સાહસધરા મુદ્રણથી શોભતા આ સામયિક વાર્તાઓ ઉપરાંત 'કહેલું' (કાનજી પટેલ) તથા 'કથિત' અને 'કથ્ય' (બાપુ સુધાર) એ બે નવલકથાઓના, 'કેમ, મહત્ત્વ કયાં ચાલ્યા ?' (સિતામ્બ મરથા) તથા 'મોજલા મુલિલાલ' (સુરેન્દ્ર અખ્તર) એ બે પૂરા કદનાં નાટકોના તેમજ 'ચિત્રકારલેખક વિશેષાંક'—એવા પાંચ વિશેષાંક આપ્યા. લાભરૂંકર ઠાકર, મધુ રાવ, શુભામશેઠ મદ શેષ એવાની હાસ્યલિંગ સર્જકતાવાળાં યજ્ઞકૃતિઓ પ્રગટ કરી; સ્મરણકથા—વાતોના વિશિષ્ટ સંમેશન એવી 'સ્વૈરકથા'ઓ (હરિકૃષ્ણ પાઠક)—આદિ કૃતિઓ પ્રગટ

કરી, ને એમ નિજી જાપ જિભી કરી. નવલેખકોની વાર્તાસર્જન વૃત્તિને પ્રેરી. એ માટે સાહચર્ય શિબિરો કર્યા. પણ આ નધામાં ઉત્સવ અને ઉત્સાહનું પ્રમાણ ક્યારેક આવશ્યકતા કરતાં વધુ. ને ત્યારે ઘણી વાર, આ આચાર્યક સામયિકે અપેક્ષાભંગની લાગણી પણ પ્રગટાવી છે. વાર્તાઓમાંની પ્રયોગશીલતા જ્યારે જ્યારે ગદ્યપર્વના જ એક મંત્ર 'સર્જનના તૂટત આવિષ્કારો'ની અવેજીમાં જિભરાંતી રહી છે ત્યારેત્યારે એણે સામયિકના પોતને પણ પાતળું કર્યું છે. ઉત્તમને શોધવાની તત્પરતાવાળો ને સર્જનાત્મક વૈવિધ્યના સ્વીકારની મોઢળાશ ધરાવતો હોવા છતાં ગુણવત્તાનાં નિયત ધોરણોની જાળને સંપાદક ઘોડોઠક દુરાસાધ્ય અને એ પણ જરૂરી છે.

સ્વરૂપવિશેષને લક્ષતાં આવાં સામયિકોમાં સર્જનાત્મક સામગ્રી સિવાયની, ભાષા-સાહિત્ય-વિચાર અને વિવેચનની સામગ્રીને પ્રગટ કરતાં સામયિકો - એનું વાચકવર્તુળ તુલનાએ ઓછું હોવા છતાં, વિદ્યાપ્રવૃત્તિની દૃષ્ટિએ - વિશેષ મહત્વનાં રહ્યાં છે. જિજ્ઞાસાની સાથે કંઈક વિશેષગતની પણ અપેક્ષા રાખનારું 'ભાષાવિમર્શ' આ દૃષ્ટિએ વધુ નોંધપાત્ર ગણાય. હરિવલ્લભ ભાયાણીએ ૧૯૭૮થી ૧૯૮૨ સુધીનાં પાંચ વર્ષ એનું દૃષ્ટિપૂર્ણ સંપાદન કરીને એ ક્ષેત્રમાં મૂલ્યવાન પ્રદાન કર્યું છે. આ વિષયમાં આપણે ત્યાં અભ્યાસીઓ જ ઓછા. એમાંના મોટા ભાગના તે ધણું ઓછું લખનારા. કેટલાક તે ગુજરાતીમાં લખવાની ટેવવાળા નહીં. સંપાદકે એ નધાં પાસે કામ કઢાવ્યું. પોતે પણ લખતા રહ્યા ને એમ ગુજરાતના ભાષાવિજ્ઞાનના અભ્યાસીઓના અધ્યયનને દિસામ મળતો રહ્યો. ઉપરાંત આ વિષયમાં, અમેરિકા આદિમાં થઈ રહેલી અદ્યતન વિચારણા ધરાવતા સંશોધનલેખોના અનુવાદો-લેહનોથી ને વિચારણીય પત્રચર્ચાઓથી એમ ઘણી રીતે આ સામયિકે આપણે ત્યાં અદ્યપખ્યાત એવા આ વિષયની અભિજ્ઞતા જિભી કરવા માટે જિજ્ઞાસા-પ્રેરક ને જિજ્ઞાસા-પોષક મધ્યમભૂલો કરી. તેમ છતાં વાચકોની ને લેખકોની ધીમેધીમે તૂટ પડતી જ રહી. ઉવટે ૧૯૮૩થી સામયિકનો ક્ષેત્રવિસ્તાર કરતા રહેલું પડ્યું - પહેલાં ભાષા-વિજ્ઞાન ઉપરાંત સંશોધન, સૌંદર્યશાસ્ત્ર અને કાવ્યશાસ્ત્ર અને પછી સિદ્ધાન્ત-વિવેચન અને પ્રત્યક્ષ વિવેચન સુધી એનો પ્રવિધ વિસ્તારવામાં આવ્યો. અલખત, ૧૯૯૦ની આસપાસ એનું પ્રકાશન અટકી ગયું ત્યાં સુધી (૧૯૮૩થી એ વર્ષ ચંદ્રકાન્ત શેઠના ને એ પછી ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળાના સંપાદનમાં) વિવેચન-સંશોધનની ધણી મહત્વની તાર્વિક લેખસામગ્રી એમાં પ્રકાશિત થતી રહી.

ચોક્કસ નિર્દેશ કરી ચકાસ : પોલીસ પંદોની બીજી બેલી પરના ને 'બોલો વિજ્ઞાન' પરના ચાતિલાલ આચાર્યના લેખો, 'સક્રમકતાત્વ' સંબંધના વિશેષો જીમિ' થ. દેસાઈનો લેખ હપરાંત 'આધુનિકતાવાદ' (દિનેશ ઝાડરી), 'વિવેચન' તત્ત્વજ્ઞાન' (પ્રમોદકુમાર પટેલ), 'માર્ક્સવાદ અને સો'લ્'શાસ' (બીજુભાઈ પારેખ), 'ત્રણવિધાન' (નંદવર્સિંહ પરમાર) વગેરે વગેરે વિવેચન-સંશોધનના મહત્વના મથોની વિચારણીય સમીક્ષાઓ પણ એમાં પ્રગટ થતી રહી છે. 'સાહિત્ય - સંપાદન અને સંશોધન' પરના હરિવલ્લભ બાપાણીના વ્યાખ્યાન - લેખોનો એક બાજો બંક (૧૯૮૪) અને 'કેમણે'કર વિવેચન વિદેશ' (૧૯૮૮) પણ આ સામયિકનાં મહત્વનાં પ્રદાનરૂપ છે.

પાંચ દાયકાથી એકધારું સ્તર બળવીને ચાલતું શબ્દસૂચકશાલી સમાવું 'ત્રેમાસિક' વિવેચન અને ચિંતનનું એક નોંધપાત્ર સામયિક છે. કુનિવર્સિટી જન'લની કોઈ સમૃદ્ધ પરંપરા આપણે ત્યાં રચાઈ નથી પણ આ ત્રેમાસિક એ કક્ષાતુ વિતરણની સામયિક છે. દર ત્રણ માસે કમલકાંઠન કદનાં ૧૦૦ નોટલા પાનાંમાં સિદ્ધાન્તવિચારણાના, ઐતિહાસિક મૂલ્યાંકનના, સંશોધન વિશેના તેમજ કુનિવિવેચનના વિસ્તૃત લેખો, સુદૃઢ ને સર્વાંગિણી હન્ટરબુઝ; પરમાણી કૃતિઓ અને સર્જકો પરનાં અભ્યાસનોંધો અને લેખોથી માર્કીને સરભાવી સાહિત્ય-કૃતિઓની દ્રષ્ટી સમીક્ષાઓ ને કાવ્યકવાદો તેમજ ભાષાવિજ્ઞાન, ચિત્ર-સંગીતાદિ કળાઓ, ફિલોસોફી - જોવા વિષયો પરના અભ્યાસલેખો આપતા આ સામયિકની સ્થાપનાનાં ફલક ને સમૃદ્ધિ ધણું મોટાં છે. બિનસર્જનાત્મક લખાણોની બાબતમાં અન્ય કેટલાંક, વ્યાપક રૂપનાં, સામયિકો પૃથક સંખ્યાનો મર્યાદા મૂકે છે જ્યારે શબ્દસૂચક 'ત્રેમાસિક'માં તો ૧૫-૨૫ પાનાંના લેખો ૫૭ી ને ૨૦-૨૦ પાનાં કુધી વિસ્તરતી મુલાકાતો (ઈન્ટરવ્યૂઝ) ૫૭ી પણ 'કેમણે' એવી નોંધ જોવા મળે છે : એવી સંશોધન-વિવેચનના મંભીર ને મહત્વવાદાંકી દીધે અભ્યાસો પ્રકાશિત કરાવવા માટે લેખકોની નજર સામાન્ય રીતે 'ત્રેમાસિક' તરફ જ વળે એવી પરંપરા બંધાઈ છે. એમાં એનાં પૂરા સમયનાં સંપાદકોની - અભ્યાસીઓને સતત કહેણું મોકલતા રહેવાની, માફ કરાવતા રહેવાની કહેડે ઉપરાણો કરતા રહેવાની - બતાવે સંપાદનકૃતિને પણ મોટો ફાળો છે. એટલે આ દાયકા દરમિયાન પ્રગટ થયેલી અભ્યાસસામગ્રીમાંથી, ઓછામાં ઓછા નમૂના રૂપે નોંધીએ તો પણ 'ગાંધીજીના કૃતિનું પાઠ્યપાઠન' (જમંત ઝાડરી), 'વાકચવિચાર' (જીમિ' દેસાઈ), કાલીની ચિત્રચર્ચા (પ્રકેશ વેદ્ય), ભારતીય સાહિત્ય સિદ્ધાન્તની પ્રસ્તુતતા (હરિવલ્લભ બાપાણી), તેજલકરનાં નાટ્ય (હિપલ બાપાણી), આધુનિક મુલ્યશાલી કવિતા વિશે સુમન શાહ અને શિરિષ

ચંચાલતા લેખો જેવાં અભ્યાસવ્યાપ્તો; વિદેશી સંબંધ વિશેની ચંદ્રકાન્ત ટાપીવાળાની લેખશ્રેણી ‘મુખ્યોમુખ્ય’; ૨૦થી પણ વધુ હપ્તામાં વિસ્તરેલી ‘અખાતા છપા વિશે અર્થવિચાર’ની શ્રેણી (જ્યંત કાઠારી) ને એ ઉપરાંત જ્યંત પારખ, મધુ રામ, ત્રિરીશ દનાંડ, જશવંત કાકર, અરવિંદ ભેશી આદિની બહુલ દેશરે લીધેલી સુઆયોજિત ને સર્વાંગેણી મુલાકાતોનો ઉલ્લેખ તો કરવો જ જોઈએ. આ જ કક્ષાનાં ખીબાં લખાણોની યાદી પણ થઈ શકે. એમાં ચિંતનગર્ભ, વિચારોત્તેજ અને વાચનમનનના કળારૂપ સ્વતંત્ર લેખની કક્ષાએ પહોંચતી સંપાદકીય નેધિનો સમાવેશ પણ કરવો જોઈએ.

૧૯૮૨માં શરૂ થયેલું એસ. એન. ડી. ટી. યુનિ.નું ‘ત્રૈમાસિક’ ‘વિવેચન’ ૧૦-૧૨ અંકો જેટલું જ ચાલેલું. પણ એણેય કાળેસ ત્રૈમાસિકની જેમ વિવેચનના થોડાક નોંધપાત્ર દોષ લેખો પ્રગટ કરેલા. ને એમ મળું ‘ઠાઠેલું’. આ સામયિકનું એક યાદ રહે એવું કામ તો ૧૯૭૮-૭૯ના વર્ષની વર્ગીકૃત સામયિક લેખસૂચિ (સં. મીનળ ગ્રાંધી અને નયનાં દંકર - જુલાઈ-સપ્ટે. ૧૯૮૩) હતું. એ આશ્ચર્ય હોત તો આવી જરૂરી પરંપરાઓ નવી દિશાઓ ઉઘાડવામાં એના સંપાદક સુરેશ દલાલની આયોજન શક્તિઓનો એને લાલ મળ્યો હોત. — પ્રાચ્યવિદ્યામંદિર, વડોદરાનું ‘સ્વાધ્યાય’ અને ગૂજરાત વિદ્યાપીઠનું ‘વિદ્યાપીઠ’ સંશોધન-અધ્યયનનાં ખીબાં ઉલ્લેખનીય સામયિકો છે. પ્રાચ્યવિદ્યાઓ અને મધ્યકાલીન સંશોધન-અધ્યયનની સામગ્રી પ્રકાશિત કરતું ‘સ્વાધ્યાય’ ગયા દાયકાઓમાં જેટલું પ્રકાશવર્તુળમાં હતું ‘એટલું આ દાયકામાં રહ્યું નથી- સંશોધન-અધ્યાયનમાં રસ-રુચિ સીમિત થતાં રહ્યાં છે એ કારણે તેમજ એવું પોતાનું તેજ ઓછું થયું છે એ કારણે પણ. વિદ્યાપીઠની પરંપરા મુજબના અનેક વિષયોમાં ગતિ કરતું ‘વિદ્યાપીઠ’ એક રીતે તો વ્યાપકરૂપનું સામયિક ગણાય પણ એમાંની લેખસામગ્રી સંશોધન-અધ્યયનને લક્ષ્ય જ રહી છે એથી એની વાત અહીં થઈ શકે. ૧૯૮૬માં એવું પ્રકાશન સ્થગિત થયું ત્યાં સુધીમાં, આ દાયકામાં એણે સાહિત્ય સંશોધન-અધ્યયનના પણ કેટલાક મૂલ્યવાન લેખો પ્રગટ કરેલા જેમ કે ‘સાહિત્યના સમાજશાસ્ત્રોની નવી ફેડીએ, (અક્ષય ર. દેસાઈ), ટુલનાત્મક સાહિત્ય (રજનીકાન્ત ભેશી), નવલકથાની ભાષા (નરેશ વેદ), સ્વાતંત્ર્યોત્તર ગુજરાતી કવિતામાં માનવ વગેરે. ‘સાહિત્યની પરિભાષા’ની પુરવણી રૂપે ઉપેન્દ્ર ભટ્ટની કામગીરી તેમજ મધ્યકાલીન કૃતિઓ વિશેનાં નોંધ-પાત્ર લેખો-સમીક્ષાઓ પણ એમાં પ્રગટ થતાં રહ્યાં છે.

વરસે સો-સવાસોથી પણ વધુ પુસ્તકોની સમીક્ષા આપતા, ને સંક્ષિપ્ત અવલોકનો દ્વારા ઘણાં વધુ પુસ્તકોના પરિચયને આવરી લેતા ‘અંથે’ જૂન

૧૯૮૧ પછી જે બંધ પડ્યું ત્યાં સુધી અવસર વિવેચનની જૂથ મોટી અને આવરણ કમગીરી બળવી. ૨૨ વર્ષો સુધી એકધારી રીતે, સરખતા સાહિત્યનો રતિવિધિના, એની ઉચ્ચ-અવચ સ્થિતિઓનો ને એની ઈમતાનો પણ આદેશ એણે આપ્યો. સમીક્ષાઓ અને પત્રચર્ચાઓથી; વાર્ષિક સમીક્ષાઓથી અને શિષ્ટ પુસ્તકોનાં પુનર્સ્પષ્ટનોથી; સાહિત્યવિચારને ઘસતા ઘેબો તથા અંગ્રેજી, મરાઠી આદિ અન્ય સાહિત્યના સામગ્ર્ય વાળાવરણ અને કૃતિઓ વિશેના લેખોથી; શતાબ્દીઓ વચ્ચે જેવાં નિમિત્તે ખ્યાત સાહિત્યકારો વિશે કરેલાં વિશેષાંકોથી; 'ગ્રામરી' અને 'વાંચતાંવાંચતાં' જેવાં વિશેષ વિભાગોથી તેમજ સામગ્ર્ય સાહિત્યિક પ્રસંગો, પરિસ્થિતિઓ, સમસ્યાઓ આદિ વિશે વિચારણીય મોંઘા આપતાં સંપાદક ચરાવત દોશીની 'ટાંચણુપોથી'થી સાહિત્યની સમગ્રમીનતાને મોટા ફલકે આપરી ઘર્ષને આ સામર્થ્યકે તાબગી ને પ્રેરકતાવાળું વાતાવરણ રચી દીધેલું. સરખતા સાહિત્ય વિશેના નક્કર ઊંઘાપોહનું અંકન (રેકૉર્ડિંગ) કરી આપ્યું ને એની સાથે જ, જે ઘણું વધારે બહારી તે, પુસ્તક-વચ્ચે વચ્ચેનો સેતુ રચી આપવામાં મોટો ફાળો આપ્યો.

ભારતીય ભાષાઓના સાહિત્યનાં અનુવાદનું ત્રૈમાસિક સામયિક 'સેતુ' એક વિશિષ્ટ કામગીરી બજાવનારું સામયિક છે. સુરેશ બોશી અને રમેશ દેવીના (ને સુરેશ બોશીના અવસાન પછી શિરીષ પંચાલની સંપાદકી અને શુભામોહનકે તેઓની નિર્માણ-સહાયમાં) ચાલેલા આ સામયિકે અવાનતે શુભરાતી અને અંગ્રેજી અંગે પ્રગટ કરીને, શુભરાતીના સામગ્ર્ય સર્જન-વિવેચનને અંગ્રેજી દ્વારા અન્ય ભાષાઓ સાથે મૂકી આપીને તથા ભારતીય ભાષાઓનાં સર્જન-વિવેચનના શુભરાતી અનુવાદ આપીને તુલ્યતાત્મક અભિવ્યક્તિને સંપ્રદાયાનાં વિસ્તારની મોટી સુવિધા રચી આપી.

૩.૩

રચાતા આવતા સાહિત્યનો ને સાહિત્ય અંગેની વિચારણાનો સૂધો પ્રંપક કરાવતાં, સર્જન-વિવેચનનાં વિવિધ સ્વરૂપોની કૃતિઓને પ્રગટ કરતાં વ્યાપક રૂપનાં સાહિત્ય - સામયિકોનું પ્રમાણ કથાસામયિક રીતે જ જૂથ રહેવાનું, શુભરાતીમાં, માસિકથી માંડીને વાર્ષિક સમયગાળે પ્રગટ થતાં બહાવાં હજારો સામયિકો આ દાયકામાં નોંધપાત્ર રહ્યાં છે. કેવળ વિગતલક્ષી તારણ કાઢવા બેસીએ તો સ્પષ્ટબોધે ને સંપાદકબોધે આ બધાં સામયિકો એક જ પ્રકારની કમગીરી કરતાં - એક જેવાં - જણાય. પણ જરાક ઝીણવટથી જોઈએ તો એ જ સ્પષ્ટબોધ ને ખાસ નો સંપાદકબોધ એની આગવી મુદ્રા ઉપસાવવામાં નિર્ણાયક બનતો હોય છે.

‘સંસ્કૃતિ’ બંધ થયું ત્યારે ઉમાશંકર જોશીએ નોંધ્યું : ‘હું’ અલગ થાઉં અને તે ચાલે, વધારે સારું પણ ચાલે; પણ તે અત્યારસુધીના કરતાં જુદું હોય.’ ૧૯૪૭થી સતત ચારેક દાયકા સુધી એક પ્રભાવક સામયિક તરીકે ચલાવ્યા પછી, અનેક પ્રવૃત્તિઓમાં સસથની જેમ પડતાં, આ દાયકાના આરંભથી સંપાદક એને માસિકમાંથી ત્રિમાસિક થયું. ક્યાંક ઓલા આવી ગયા ત્યારે એની સુવ્યવસ્થિત સંપાદન-ભાત થોડીક શિથિલ પણ બની, પણ બને ત્યાં સુધી તો એનું સ્વરૂપ સાચી લેવાની કાળજી એમણે સતત રાખી, એટલું જ નહીં, એની સમૃદ્ધિમાં પણ જોટ ન આવવા દીધી. આ દાયકામાં ચાર વર્ષ એ ચાલ્યું એ દરમ્યાન કેટલાંક ઉત્તમ લખાણો એમાં પ્રગટ થયાં છે. એમાં ‘સિતેરમે વર્ષે સાર્ત્ર’ નામનો, જે બંકમાં ફેલાતો, સાર્ત્રનો લાંબો ઈ-ટર્મ્ (અનુ. શુભાબદાસ બ્રોકર); ‘અને જે નવલકથા આપને ત્યજી ભય તો ?’ એ નામનું, ‘મિલાન કુન્દરાનું’ વ્યાખ્યાન (અનુ. નિરંજન ભગત), મિલ્ટનના ‘પેરેકાઈઝ હોર્સ્ટ’ના દશ વર્ષનો દુષ્યન્ત પંડ્યાનો અનુવાદ, ઉમાશંકર જોશીની પ્રવાસ નોંધો આદિ સ્મરણમાં રહી ભય એવાં છે. આ જ દાયકામાં, ‘સર્જકની આંતરકથા’ તથા ‘પ્રતિભા અને પ્રતિભાવ’ નામના, પછી અંધ સ્વરૂપે પણ પ્રગટ કરેલા, સમૃદ્ધ વિશેષાંકો પણ ‘સંસ્કૃતિ’એ આપ્યા. છેલ્લા બંકમાં, ‘સંસ્કૃતિ વિદાય માગે છે’ નામે કરેલી કેશિવત, વ્યાપકભાવે પણ આપણી સામયિકપ્રવૃત્તિ વિશે આર્થિક નિરીક્ષણો આપતો એક મૂલ્યવાન લેખ બની રહે છે.

શુભરાતી સાહિત્ય પરિષદનું ‘પરબ’ આપણાં સાહિત્ય-સામયિકામાં કદાચ સૌથી વધુ વાર્ષિક સુધી પહોંચે છે. એનું એક કારણ એ પણ છે કે પરિષદના સૌ આજીવન સભ્યો પણ એના હકદાર ને ફરજિયાત માહેકો છે. માસિક હોવાથી એ નિયમિત પણ છે. એને લીધે લેખકોને, ખાસ કરીને નવ લેખકોને, ‘પરબ’નું વધુ આકર્ષણ રહેતું હોય છે. પરિણામે, પ્રકાશન માટે આવેલી સામગ્રીનો, વિશેષે તો કાવ્યોનો, ભરાવો થતો હોવાની ફરિયાદ ક્યારેક ‘પરબ’નાં પાનાં પર સંભળાતી હોય છે. આ દાયકાની શરૂઆતમાં જેણે મળું કાઢ્યું એવા સર્જકોની સત્વશીલ કૃતિઓ, પીઠ લેખકોનાં ઉત્તમ લખાણો તેમજ સર્જન-વિવેચનની સરેરાશ ને રૂઢ રચનાઓ – એવી બધા જ પ્રકારની લેખનસામગ્રી ‘પરબ’નાં પાનાં પર ભેળા મળે. આ દાયકામાં, એક જીકતી તજ્જર કરીએ તો પણ, મણેશ દવે, હરીશ મીનાશુ, વિનોદ જોશી, જયદેવ શુક્લ આદિની લાંબી ને લાક્ષણિક કાવ્યકૃતિઓ, અંજલિ

ખાંડવાળાની વાર્તાઓ, પ્રીતિ સેન્સુઆલનાં નિર્ગંધો, સ્વ. બૂપેશ અંબેડ્કરનો અર્થાર્પણ અનેલી વાર્તા 'અલ્પવિદ્ય', 'સર્જકની આંતરકથા' વિશેનો આલેખકનો ને 'આંગણિકાત' વિશેનો કવચ મહેતાનો લેખ અર્થાર્પણ લેખો ઉપરાંત 'અવોચીન આધુનિકવાવાદી કવિતા અને સંસ્કૃત કવિતા' (હરિવલ્લભ લાવાણી), 'સાત્રની સાહિત્યમીમાંસા' (મધુસૂદન ભટ્ટી) 'વિવેચક સુરેશ જોશી' (સુરેશ જોશી), 'ટૂંકો વાર્તાનું કવચકેન્દ્ર' (હર્ષ મ. ત્રિવેદી), 'સુજરાત-નકારાત્મકનો ઠાણપ્રવૃત્તિ' (પાર્શ્વરંજ દેસાઈ), 'મધ્યકાલીન સુજરાતી સાહિત્યના કલિહાસ-સેખનને આહવાન' (જયંત કાઠારી), 'ઝાક દેરિદ્ધ અને વિનિર્મિતિ' (અંશુભા રાધીવાળા) - વગેરે લેખો ધ્યાનપાત્ર અભ્યાસલેખોએ 'પરબ'ની સમૃદ્ધિ બતાવી છે. પરિષદનાં જ્ઞાનસપ્તો ને અધિવેશનોનાં વક્તવ્યોનાં નિષ્પત્તિ વિશેષાંકો ઉપરાંત આ હાલકામાં 'સુજરાતી સામ્યમની પચીસી' (જુલુહાઈ ૮૧), 'સુજરાતી સાહિત્યનો ૮મો હાલકો' (એપ્રિલ-મે ૮૨), 'સદીનું સરવૈશ્વ' (જૂન-જુલ. ૮૨), 'નમોદ-આજના સંદર્ભમાં' (ઓગસ્ટ ૮૩), 'બાળસાહિત્ય વિશેષાંક' (ઓગસ્ટ-સપ્ટે. ૮૫), 'કેમચંદાચાર' વિશેષાંક' (નવે. ડિ. ૮૮), 'નારીવાદ વિશેષાંક' (મે ૮૬) જેમ બીજા સાત વિશેષાંકો પણ પ્રગટ કર્યા છે. સંપાદક (અને હાલકાનાં હેતુમાં પ્રજા વર્ષથી તંત્રો) ભોળાળાઈ પરોલની સંપાદકીય નેધિ પેટી કેટલીક સ્મરણીય બની છે : 'કુમારનો ઘોડો,' 'અહોંસની રેલમાં છંદો તણાઈ ગયા,' 'સરસ્વતીચંદ્રને સો વખ,' 'સંસ્કૃતિનો પૂર્ણાકૃતિ વિશેષાંક'. આ બધું છતાં, આપણી એક સોથી જુની ને સોથી મોટી સાહિત્ય-સંસ્થાના સામયિક તરીકે તે 'પરબ' કંઈક ઝાંખું-ઝાંખું લાગ્યા કરે છે. 'પરબ'ની સાઈઝ બિનાંમુદત્ત અને સે-આઉટ વગેરે બાહ્ય પરિવેશ બેનાં ઝોરવ ને પ્રભાવ બેનાં કરવામાં થયો જિલો જિતરે છે. સંપાદકીય કિંમતિત પણ વધુ ચુસ્ત ને વધુ પ્રભાવક હોય એવી અપેક્ષા રહે છે.

'છટ્ટો વાર આ જૂજરાતમાં શુદ્ધ સાહિત્યિક સામયિક શરૂ કરવાનો કોશિશ અર્થે ખરો ?' એવા કટાક્ષપ્રશ્ન કરીને પણ 'સાહિત્ય, લલિતકલ્પ સમાજવિદ્યા તથા તત્ત્વચિંતન-આ લેનો વિશેનો સહવિચાર શક્ય બનાવે એવા મળવાણું એકાદ સામયિક સુજરાતે નભાવવું જ જોઈએ.' (જુલો 'એતદ્' ૧-નવે. ૭૭) -એવા સંકલ્પ સાથે સુરેશ જોશીએ ત્રણ હાલકાના ઉત્તરાર્ધમાં 'એતદ્' માસિક શરૂ કરેલું એણે, ૧૯૮૭થી ત્રૈમાસિક બ-યા પછી પણ, આ હાલકાના અંત પહેલાં ૧૦૦ અંકનો આંક વટાવીને, એની મજલ પેલી સંકલ્પ-સાહિત્યી દિશામાં ચાલુ રાખી છે. ૧૯૮૩માં શિરીષ પંચાલ સહકર્તા તરીકે જોડાય છે, ને અરે તઈના અવસાન પછી, 'એતદ્'નું સંપાદન શિરીષ પંચાલ ઉપરાંત,

‘એતદ્’ના શરૂઆતના અંકના તંત્રીઓ પૈકીના, જ્યંત પારેખ અને રસિક શાહ સંભાળે છે. ‘આધુનિક’ના સંદર્ભોને વધુ મોકળાશથી ને વધુ વ્યાપકતાથી ખોલી આપતી સંગ્રહતાની દિશામાં એ ચાલતું રહ્યું છે એનો ખ્યાલ, એમાં પ્રગટ થયેલી સામગ્રીમાંના થોડાક જ નમૂનાથી પણ આવી શકે છે. આ દાયકામાં દિલીપ ઝવેરીનાં ‘કેટલાંક ‘પાંડુકાવ્યો’, વિનોદ બેરીનું ‘શિખંડી,’ હરીશ મી-ઝુનો ‘ત્રિશંકુ’ દરની ગંઝેલી, યચેરા દવેના ‘કલ્પ’ અને ‘ભતિસ્મર’ તેમજ નીતિન મહેતા, જયદેવ શુક્લ, પ્રાણીવન મહેતા, કાનજી પટેલ આદિની - આ દાયકામાં મહત્વપૂર્ણ હરેલી કાવ્યકૃતિઓ; હિમાંશી શેઠત, જૂપેન ખખખર વગેરેની વાર્તાઓ; ‘સ્વાતંત્ર્યોત્તર ગુજરાતી ઠવિતા’ (પ્રમોદકુમાર પટેલ), ‘છેલ્લા દાયકા (૭૦-૮૦)નું વિવેચન’ (શિરીષ પંચાલ), વિવેચનની દિશા અને દશા’ (સુમન શાહ), ‘વિવેચનના ઐતિહાસિક અભિગમ’ (હર્ષદ મ. ત્રિવેદી), ‘માર્ક્સવાદી અભિગમ’ (સુરેશ ભેખી), ‘ભારતીય સંદર્ભે’ તુલનાત્મક સાહિત્ય’ (ગણેશ દેવી), ‘સાહિત્યનો મત્યુથંદ?’ (શિ. પં.), ‘ત્રિભુવાર્ધનું વાર્તાશાસ્ત્ર’ (કનુભાઈ ભની), ‘નવી દુઃખવાર્તા વિશે’ (કિશોર ભદવ), ‘મેઘદૂત વિશે’ (સિતાંશુ યશસ્વંદ), ‘ધ દ્રાવણ વિશે’ (ગણેશ દેવી) આદિ, સાહિત્ય વિવેચન તથા સાહિત્યવિચારને વ્યાપકતાથી આવરી લેતાં ખ્યાનપાત્ર લેખો ઉપરાંત ‘સૌરાષ્ટ્રમાં સુગમસંગીત’ (લાલશંકર પુરોહિત), ‘દિગંબરપૂજા શા માટે નહીં?’ (અનંતમૂર્તિ, અનુ. સુભાષ દવે), ‘આઝીલી સાહિત્યકાર કલોદ લેવીની મુલાકાત (અનુ. કરમશી પીર), ફિનોમિનો-દોશ વિષયક લેખ ‘રસકાવ્ય સંપત્તિ’ (રસિક શાહ), દ્વિસ્ત્ર અને દ્વિસ્ત્રકારો વિશેના ઉપાકાન્ત મહેતા અને અભિજિત વ્યાસના લેખો આદિ, અન્ય વિદ્યાઓ અને લલિતકલાઓ વિશેના લેખો ‘એતદ્’ પ્રગટ કર્યાં છે. ‘પંડિતગુરુ’ પુનઃ સંસ્કારના નામને એક મૂલ્યવાન વિશેષાંક (સં. નીતિન મહેતા) પણ એણે પ્રગટ કર્યો છે. કેટલીક ઉત્તમ ને નોંધપાત્ર વાર્તાઓના ગુજરાતી અનુવાદો પણ આપતું તથા દાયકાનાં છેલ્લાં બેક વર્ષોથી ‘અંધસમીક્ષા’ને ઉચિત રીતે જ વધુ પાનાં ફાળવતું ‘એતદ્’ નિયમિત પ્રકાશિત થાય તો હજી પણ વધુ અભાવક બની શકે.

ગુજરાત વિદ્યાસભાનું ‘શુદ્ધિ પ્રકાશ’ આપણું સૌથી જૂનું સામયિક છે ને એક સ્થિર, નિયત હાંચામાં ચાલી રહ્યું છે. નવલેખકો કરતાં મઠ પેઢીઓના લેખકોનું પ્રતિનિધિત્વ એમાં વિશેષ ભેગા મળે છે અને નવાં બદલાતાં વલણોને બદલે સ્થિર-૨૮ વલણોની વધુ અભિમુખ એ રહેતું જણાય છે. અગ્રજત, મરાઠી-મંજાણીની કેટલીક સરસ વાર્તાઓના (મોટે ભાગે રચનીકાન્ત રાવળે કરેલાં) અનુવાદો, થોડીક સારી અંધસમીક્ષાઓ તથા સાહિત્ય-કલા-સંસ્કૃતિ-

સમાજ-રાજકારણની પ્રવર્તમાન થતનાઓ વિશેની (મોટેભાગે સંપાદકએ લખેલી) પ્રાસંગિક નોંધો-‘શુદ્ધિપ્રકાશ’નાં લાક્ષણિક ને નોંધપાત્ર પાસાં છે. એલે કેટલા વિશેષાંકો પછી આ દાયકામાં આવ્યા છે-૧૯૮૩માં ‘રસિકલાલ પરીખ સ્મૃતિ વિશેષાંક’, ૧૯૮૪માં ‘નરસિંહરાવ સવાશતાબદી વિશેષાંક, ૧૯૮૯માં ‘હિમાચલ જોશી’ પરનો વિશેષાંક.

રસિકલાલ અનિલ સંપાદિત ‘કંકાવટી’ કદમાં એટલું નાનું અને રૂપે-રંગે એટલું બહુ ‘સાદું’ છે કે એ ‘સાચું’ ધ્યાન કઢાય ન જોઈ. પણ ‘સાહિત્યસન્ન’ અને વિચારોના સર્વેશ્વરી માસિક’ રૂપે એના સંપાદકની સન્નિહ મધ્યમશ્રેણીના ધ્યાનપાત્ર હિસાબ આપવું રહે છે. સામગ્રીની મતલ જોઈ અનુભવતા આ સામયિકને સુરતના લેખકમિત્રોની, સ્વાભાવિક જ, મોટી મદદ મળે છે પણ એ ઉપરાંત બહારથી પણ સન્ન-વિવેચનનાં પહોં સારાં લખાણો એના સંપાદક મેળવી શકે છે. સંપાદકનું પોતાનું લેખન-અર્પણ પણ એમાં ઠીકઠીક રહે છે. આ સામયિકનો ઉત્તમાંથી સરસ વિદેશી વાર્તાઓના અનુવાદો છે. ૮૦ ઉપરાંત વધે પણ, સામગ્રીની ઉપરાંત આર્થિક જોઈ વેડીવડ, એના સંપાદક ઉત્સાહ અને સાહિત્યસેવાના એક તંત્રથી આ સામયિક ચલાવે છે એ પ્રસન્નકર થતના છે.

આ દાયકામાં બારંભાષેલાં સામયિકોમાં ‘શબ્દચમુષ્કિત’ શુભરાત સાહિત્ય અકાદમીના ધુમ્પપત્રરૂપે પ્રગટ થાય છે. અકાદમીની પ્રવૃત્તિઓ અને પ્રકાશનો તથા સામ્રાટ સાહિત્ય-મંદનાઓનો વિસ્તાર-ઉપરાંત સામ્રાટ સન્ન-વિવેચનોની કૃતિઓને પણ પ્રગટ કરવું આ સામયિક વધુ કપાટ ને ફિથર મુદ્દા ઉપસાડે એવી અપેક્ષા રહે છે. સંસ્થાગત સામયિકોમાં બહુ વાર સંપાદકો બદલાતા ન રહે અને તંત્ર કરવાં સંપાદકનો મજાવ ને એની મોઢબાશ વધુ હોય એ ઈશુ અને રજાદાથી ભરી રહે. મુદ્દાસંબંધ એવી બહિર્ગત બાબતોની પણ વિશેષ કાળજી રખાઈ ને તંત્રની સુવિધાઓનો વિધાયક લાભ મળતો રહે તો આ સામયિકને માટે સચ્ચ ને પ્રભાવક થવાની બધી શક્યતાઓ છે. સંપાદકોના પ્રયત્નોથી સાંપડેલાં કેટલાંક સારાં લખાણો ઉપરાંત, આ દાયકામાં, ‘શબ્દચમુષ્કિત’ ત્રાંધ લેવા નેવું કામ એના બે વિશેષાંકો છે : મુનશી-વિશેષાંક અને વાર્તા-વિશેષાંક.

શિશુઓ સંસ્થાના મુખપત્ર ‘વિદ્યાનગર’નું શુદ્ધ સાહિત્યક સાંમયિક ‘વિભાં ઘણું’ પરિવર્તન સંપાદકોની પ્રયોગશીલતાને મળેલી પૂરી સ્વતંત્રતાનું દમ્પન્ટ છે. આ દાયકામાં ઘણું એનું આ કલ્પોત્તર રૂપ એના બાકા રૂપ-રંગની બાજતમાં પણ ઠાણકર સમાન નીવડ્યું છે. હરીશ મીનાજી અને અલ્પ દંતર-વીની સહકારી સૌંદર્યદિશ્તો તથા રાજેન્દ્ર ભટ્ટ અને હરભક્ષ પટેલો

આયોજનશક્તિનો લાભ એના આંતર-બહિર સુધક આકારને ઉપસાવવામાં મળ્યો ને પાછળથી અજિત ઠાકોરનાં સંપાદકીય શ્રમ-સૂત્રનો લાભ પણ એને મળ્યો. એથી, ક્યારેક સ્વૈરતાને હવાલે બઈ વિવાદ-વિષય પણ બન્યું હોવા છતાં એણે તાત્કાલીન અનુભવ કરાવતી એક વિલક્ષણ આગવી મુદ્દા બાંધી છે. 'વિ'માં પ્રગટ થતી સર્જન-વિવેચનનો વિવિધ કૃતિઓના સંપાદનની પાછળ, નવીનતરને આરાધ્યો સંપાદકોના સાહસભર્યો ઉત્સાહ દેખાઈ આવે છે, 'પ્રાથમ્ય' શીર્ષકથી મુકાબેલી ઉરીશ મીનાશ્રુતી શબ્દ-મર્મલક્ષી ને લલિતાના સ્પર્શવાળી તથા, પછીથી, અજિત ઠાકોરની અભ્યાસલક્ષી સાહસના શુણ્ણવાળી સંપાદકીય નોંધો 'વિ'નું એક વિસ્મયાર્થક ને ધ્યાનાર્હ અંગ ગણાય. જુદાઈ-ઓગસ્ટ '૮૯ના અંકમાં 'પ્રાથમ્ય' રૂપે અજિત ઠાકોરનો 'સંસ્કૃતિ-કૃતિ-પરિષ્કૃતિ' નામે લાંબો લેખ પ્રગટ થયો તથા એને અનુસરતું વાર્તાસંપાદન પ્રકાશિત થયું એણે એક જિહાવોહ પ્રગટાવ્યો ને પછી, પ્રત્યેક સાહિત્યસ્વરૂપમાં, નવીનતાના પ્રધાન વર્ણાંક લાવતા 'પરિષ્કૃતિ' આંદોલનના હાવામાં ને વળતા પુરસ્કારો-વિરોધોના વિવાદમાં વિસ્તર્યો. આવાં કાંઈપણ જિહાવોહો-આંદોલનોનાં પરિણામોનો જન્મ-ઉધારી તો સમય તરત યોગ્યપણે કરી આપતો હોય છે પણ એક સામયિકની મામગીરી લેખે આ આખીય પ્રવૃત્તિ અવશ્ય ઘણી લાક્ષણિક ને નોંધપાત્ર લેખાય.

મકારાક ઠાકે તે સામયિક નયું નિર્જન-વ્યવસાયલક્ષી હાઉસ મેગેઝિન બની રહે એવું નથી, એ 'એવના'એ બતાવી આપ્યું. અલગત, આર. આર. શેઠની કંપનીના 'ઉદ્ગારે' પણ પોતાના પરિઘમાં રહીને ઠીકઠીક નવીનતા-વિવિધતા બતાવ્યાં છે, પરંતુ પાર્થક પ્રકાશનનું 'એવના' એવી વર્તુળ-રેખાનેય ઉત્ક્રાંધી ગયું છે ને પૂરી સંપાદકીય સ્વતંત્રતામાં વિસ્તર્યું છે. સાહિત્ય ઉપરાંત સમૃદ્ધ માધ્યમોનો ઠલાપરકતાનો ચર્ચા-સામગ્રીને પ્રગટ કરતા આ સામયિકે જુદાંજુદાં ક્ષેત્રોના અભ્યાસીઓને પણ ક્યારેક સક્રિય કર્યાં છે. પરંતુ એક વાર સુરેશ બેશી પોતાનાં સામયિક વિશે કરતા એમ, 'એવના'માં પણ સંપાદકે કરેલાં લખાણોનું પ્રમાણ વધારે હોય છે. ને એમાં સવિશેષ ધ્યાનપાત્ર હોય છે વિચારોત્તેજક સંપાદકીય નોંધો.

વ્યક્તિગત સાહસરૂપે-શરૂ થયેલું સામયિક ટકી રહે એ તો બરાબર પણ. ઠાકોરની સાહસકંપ્પાને પણ વટાવે એ સુખદ આશ્ચર્ય ગણાય. એમાં સંપાદન-શક્તિ કરતાં ઘણી વધારે વ્યવસ્થા-શક્તિની જરૂર પડે. 'તાદર્ય'ના સંપાદક-તંત્રી મફત ઝોઝાએ એ સિદ્ધ કરી આપ્યું છે. લેખનસામગ્રીની, ક્યારેક તો ઘણી સારી લેખનસામગ્રીની પણ એને જેંય પડી નથી. જિહાવોહો જગવતાં ને વિવાદને વિઝતાં લખાણો પણ સાહસપૂર્વક 'તાદર્ય' પ્રગટ કર્યાં છે. એની

સંપાદકશ્રવ નેધિ પશુ હિંમતભરી ને સાથેસાથે કપાંક સફળતરી જતી ચાવી છે : 'સાહિત્ય સમાર બો નિમ્નુજ શાથી ?', 'મસ્તાવતાઓ' 'એક પ્રથમ'એવે વચ્ચે એમાં વિશેષ ધ્યાનપાત્ર છે. આ દાયકાની એની તલોક વર્ષની મહત્તમ, આ ઉપરાંત, 'કટલાક સાહિત્યવદે-પરિજ્ઞાતા સંદર્ભમાં' (કનુભાઈ બની), 'સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્ર-એક પ્રમુખ સ્થાન' (રામપ્રસાદ શાસ્ત્ર), 'દી. ડિવાંગે પિંશ' (સુભાષ દવે), 'વ્યાકરણમાં કેટલીક વિસંતિઓ' નામે લેખગ્રંથી (અરવિંદ બાડારી), 'દી.વી. પરના ગુજરાતી સમાચાર'ની ગંભીર ઉચ્ચારણ કૃતિઓ (યોજેન્દ્ર વ્યાસ) - એવા વિવિધ વિષયના લેખો 'તાદરથે' પ્રગટ કર્યા છે, અભ્યાસ લેખો, મુલાકાતો ને ખાસ તો વાર્તાઓના અનુવાદ ધણા મોટા પ્રમાણમાં એમાં પ્રકાશિત થાયા છે. આવી અનૂદિત શારતીય દ્રુષ્ટી વાર્તાઓનો એક વિશેષાંક ને એ ઉપરાંત નાટ્યવિશેષાંક, જ્યેષ્ઠકરસુકરી વિશેષાંક, ઉપારાંકર સમ્પન્ન-કથૃત વિશેષાંક વ્યાપનાર આ સાપ્તિક પાછળ ને સંપાદક-પરિશ્રમ દેખાય છે તે હજુ જરા વધુ જોયો ફરે સક્રિય અને એવી અપેક્ષા રહે છે

■

આ દાયકામાં શરૂ થયેલાં બે વાર્ષિક 'સાપ્તિક' અને 'સન્ધ્યાને' મોટા મજાની કામગીરી બનેલી છે - આપણા સાહિત્યિક વાતાવરણને રોમકર્ષક અને આપણી સાહિત્યિકતા-સંપ્રદાને સમૃદ્ધ બતાવી છે. સુરેશ નેશીના સંપાદનમાં (ને હસિતકળા વિભાગ માટે શુભામયોદ્ધંમ શેખની સંપાદન-સહાયતા) પ્રગટ થયેલા 'સાપ્તિક'ના બે બંદોમાં ગુજરાતીની પ્રયોગશીલ ને વિવિધ ચિંતનવ્યવસ્થા સમ્પન્નતમક કૃતિઓ ઉપરાંત ગુજરાતી ને અન્યભાષા કૃતિઓનાં આસ્વાદ-સમીક્ષા ને વિવેચનવિચારના લેખો પ્રગટ થયા છે. પહેલાં બંદોમાં, વિવિધ સંસ્કૃતિની વિભિન્ન કળાઓમાં નિરૂપાયેલા અત્યુના સંવેદન વિશેનો વીરચંદ્ર ધરમશાનો સુદીર્ઘ ને મૂલ્યવાન લેખ તથા બીજા બંદોમાં સંસ્કૃતિની ને જનતાની અન્ય ભાષાઓની વિષમતા નાટ્યકૃતિઓ વિશેના અભ્યાસલેખો ઉપરાંત જાને અંગના હસિતકળા વિભાગમાં 'ભાવકરુ' ચિત્રજગત' (શેખ), 'દેશાવેશ હપીકળા' (જ્યોતિ ભદ્ર), 'રોખાવટીનાં ભીંતચિત્રો' (શેખ), 'ભારત-નાટ્યમ્' (જાણી ૨૩૩૩૩૩૩૩) - વ્યાદિ લેખો તથા કેવળ મહેતા, ઉસ્તાદ અલાઉદ્દીન જમશીદી સ્વામીનાથન, શુપેન ખખખર, ચંદ્રશેખર, નસિની મલાની, કિશોરી અમોલકર - એવા વિવિધ કળાઓના સમ્પન્ન-ભણુકારેની મુલાકાતો 'સાપ્તિક'ની બહુમૂલ્ય સામગ્રી છે.

'સાહિત્ય અને સમૃદ્ધમાપ્યમોનો સમીક્ષા'ના વાર્ષિક વરીકે સુખન શાહના સંપાદનમાં પ્રકાશિત થવા 'સન્ધ્યાને' ક્રિટિકસ એવોર્ડની એક નવી વિરક્ષણ

પરંપરા ઊભી કરી - ઇનામ અકરામથી પેસતી દુષિતતાથી અળગી રહેતી, કેવળ ઉત્તમને તારવી આપતી ને ઉમળકાથી પોષતી પુરસ્કાર પદ્ધતિની. જો કે આ કે તે ઠાઠ પણ પ્રકારના એવોર્ડોનો ઘોષણામાં, સર્વોત્તમના આરોપણથી ખોટા ધોરણે પણ ઊપસવાનો એક ભય રહે તે આ પદ્ધતિને પણ સાવ નિર્મળ ને નિર્દોષ તો ન જ રાખી શકે છતાં, ખાસ તો સામયિકનાં, પાતાં પર, વર્ષમાંના ઉત્તમ-લાગેલાનું ચયન તો મહત્વનું જની રહે એ લાભ એમાં છે. ક્રિટિક્સ એવોર્ડની આવી કૃતિઓ (લાંબી હોય ત્યાં અંશો)ના ચયન ઉપરાંત વર્ષભર, વિવિધ સ્વરૂપોમાં પ્રગટ થયેલી કૃતિઓની વાર્ષિક સમીક્ષાઓ આપતા 'પ્રવાહ-દર્શન' નામનો વિભાગ; મંચસમીક્ષાઓ, જીહાપોહો અને સાહિત્યવિવેચન ને અન્ય કળાઓ વિશેના લેખોમાં 'સંધાન'નું ફલક વિસ્તરેલું રહ્યું છે. લ.ભશંકર, શેખ, કિશોર ભટ્ટ અને કેતન મહેતાની, સંપાદક લીધેલી, સર્વાંગ્મેધી સુદાકાંતો પણ એનું સમૃદ્ધ અંગ છે. સામયિક ઉપરાંત સંમલયોગ્ય મંથોરૂપે પરિણમતાં ને સુધક-સુદર નિર્માણવાળાં આ જને વાર્ષિક આ દાયકાની સામયિક પ્રવૃત્તિમાં મહત્વનું સ્થાન લે છે.

૩.૪

વિવિધ વિષયોની સામગ્રી પ્રકાશિત કરતાં, સર્વદેશીય કહી શકાય એવાં કેટલાંક શિષ્ટ સામયિકોમાં કળા અને સાહિત્યને પ્રાધાન્ય મળતું રહ્યું છે એટલે એમની પણ કેટલીક લાક્ષણિકતાઓનો નિર્દેશ કરવો જોઈએ. આ પ્રકારનાં સામયિકોમાં સૌથી વધુ નોંધપાત્ર છે 'કુમાર'. અનેકવિધ વિષયોની જ્ઞાનમૂલક પણ રસપ્રદ ને જિજ્ઞાસાપ્રેરક સામગ્રીના ચયન-સંપાદનથી અને એના સુદર ને દષ્ટિપૂર્ણ મુદ્રણ આયોજનથી એક નમૂનેદાર સામયિક લેખે વર્ષોલગી એણે સર્વાંગીણુ ડુમ્મિધકતરની ઉપકારક કામગીરી બજાવેલી. એનું શ્રેય એના તંત્રી સંપાદક બચુભાઈ રાવતને જાય. કવિતામાં અને અન્ય કળાઓમાં એમનાં માર્મિક સૂઝવાળાં ડુમ્મિ. પણ શિષ્ટતા વિલક્ષણ આગ્રહોમાં અટકીને એ જૂની થતી આવી. એ કારણે, કેટલાંક વર્ષોથી, આધુનિક વલણોના વાતાવરણમાં 'કુમાર' વધુ ને વધુ બહાર રહેતું ગયું. અને બચુભાઈના અવસાન (૧૯૮૦) પછી તો, વિશિષ્ટ આયોજન-ઘૌશલની એમની મુદ્રા પણ હટી જતાં એ વધુ ઝાંખું પડ્યું. સંપાદન-આયોજનની સાની સૂઝ-દર્શિવાળા એમના અતેવાસી બિહારીલાલે ટાંકે પણ, તંત્ર શિથિલ થતાં, એને લયંકતું બચાવી ન શક્યા ને ૧૯૮૭માં એ બંધ પડ્યું. ૧૯૯૦નો જાન્યુઆરી એ જ પ્રકારના માળખામાં, ધીરુ પરીખના સંપાદકપદે એને ફરી ચાલુ કરાયું છે. આ દાયકામાંના એના

આવા ઇતિહાસ છતાં સાહિત્ય અને કળાવિષયક ડેટલીક લેખકોણીઓ, ગદ્યનાં લાઘવ ને ચિન્તાત્મકતાનો અનુભવ કરાવતાં ચોક્કસ જીવનચરિત્રો, તેમજ મોઢ અને નવકવિઓની ડેટલીક નોંધપાત્ર કાવ્યકૃતિઓ દ્વારા 'કુમારે' રસપ્રદ વાચનસ્વામી આપી છે.

શિષ્ટ રહીને જટુલનરુચિતા સર્વથાન તેમજ સમગ્રાધાનનો દિશામાં ચિકિત્સા 'નવનીત-સમર્પણ' એ રીતે પણ એક લાક્ષણિક સામયિક છે. શિષ્ટ-ચંદ્રશેખર મહારનાં સર્વ સામયિકોમાં એની વાચક-આકર્ષક સંખ્યા સૌથી વધારે હશે. ધનસ્વામ દેસાઈનાં એક સર્જક તરીકેનાં રુચિ-દષ્ટિ અને સંપાદન-કોશલે તથા ભારતીય વિદ્યાભવનની સાથે 'નવનીત-સમર્પણ' એક કવર લેખુ' હશે' છે. એથી, એમાં પ્રગટ થતી વાર્તા ને કવિતાનું એકંદર ધારણ મહં મુદ સાહિત્ય સામયિકનાં વાર્તા-કવિતાથી ભિન્નરૂપ રહ્યું નથી. એ ઉપરાંત, ચંદ્રશેખર અનંભાર નિબંધ, ધર્મચિંતન, દિલ્લસૂઝી, વિદ્યાન, માનસશાસ્ત્ર, આરોગ્ય આદિ વિષયોમાં પણ તપી વિચાર દષ્ટિવાળા અને ભણુકાર લેખકોનાં લખાણો એમાં દેખાતાં રહ્યાં છે.

'ચિન્ત્યમાનમે' એક સમયે શુદ્ધ સાહિત્યિક સામયિકમાં સ્વરૂપાન્તર કરેલું ને 'પદનાટક વિશેષાંક' જેવા મૂલ્યવાન અંગે પ્રગટ કરેલા. પણ એ વળી-વળીને માનવ્ય, નામરિકધર્મ, સારંગત-રાજકારણ-મીઠાંસા આદિને કેન્દ્રમાં રાખનારું વિચારપત્ર બની રહ્યું. આ દાયકામાં યોગેશ બેદીએ એની સંભાળ લીધી એ જાળમાં એણે સાહિત્યલક્ષી રૂપ લીધું પણ એનું કર્યું સાતત્ય ન રહ્યું.

આંપરી હાલેથી 'નવચેતન'ની લાક્ષણિક પણ એક આગવી જાણ ઉપસાવેલી એ વાત હવે તો જૂની મહં ગઈ. એમના અંતેવાસી મુકુન્દ પી શાહે એના વિષયો, વિભાગો, લેખાઉટ આદિ ખાસિયતોનું માળખું બાંધી રાખ્યું છે. એમાં એમનાં સન્નિધા ને કલ્પવૃક્ષિક દેખાવ છે પણ સામયિકનાં તાલગીને ચેતન્યની હાજરી એમાં ઝોછી જણાય છે. નિબંધ-વ્યવર્તા-કવિતા આદિ સાહિત્ય સમયો એમાં પ્રગટ થતી રહે છે પણ એની કાવજી શિષ્ટતા, સીધીસાદી પ્રભેદકતાનું આધિક્ય અને રૂઢ વલણોને કારણે 'નવચેતન' આ મદદાયેલા સમયમાં વધુ જૂનવાણી લાગે એ સ્વાભાવિક છે.

૪

દાયકાનાં સામયિકો ૫૨ કરેલી આ તબ્દર લાંબે પૂરી તપત થતી નથી, એ કતાઈ ચર્ચિત પાછી ફરે છે એનું પણ નથી. ઉલ્લાસવા લેખનશાસિમાં પણ સારા લેખકોનો અછતના, સંપદ્ધતિય પ્રમાણોના, માઉકે-વાગ્દેશની ઉદાસીનવાતા ડેટલાક પ્રશે છે જ

તેમ છતાં આ દાયકામાં સર્જન-વિવેચન-સંશોધનની થોડીક ઉત્તમ ને સ્મરણીય કૃતિઓ જરૂર મળી છે, સંગ્રહયોગ્ય થોડાક વિશેષાંક સાંપડ્યા છે, સાહિત્યિક વ્રાતાવરણમાં ઉત્તેજના લાવનારાં વિસિન્ન રુચિ-વલ્લભોના આલેખ પણ મળતા રહ્યાં છે. અર્ધાં નહીં તો મોટાભાગનાં સામયિકોના સંપાદકો યથાશક્તિરુચિ અધ્યામણો કરતા રહ્યા છે - સૂઝદષ્ટિપૂર્વક, મહત્વાકાંક્ષાથી કે છેવટે હત્સહથી પ્રેરાઈને પણ નિસળતને પ્રગટ કરતા રહ્યા છે. સંપાદકોની વિટંબણા પણ કંઈ ઓછી નથી. સામગ્રીનો ભરાવો યતાં એના ઉકેલ મારે એ મૂકાય છે ('એક સામટી ઘણી કાબૂકૃતિઓ મોકલવાને બદલે પસંદ કરેલી બેત્રણ રચનાઓ જ એકસાથે મોકલવા વિનંતી' કે 'સ્વીકૃત કૃતિ પ્રકાશિત થવા પછી જ બીજી કૃતિ મોકલવી' - એવી. સંપાદક સૂચનાઓ અવારનવાર વાંચવા મળે છે), તો બીજી બાજુ, વિવેચન-સંશોધનાદિના સારા લેખો મેળવવા સંપાદક કાંઈ મારે છે, નિમંત્રણો આપ્યા પછી એને ઉઘરાણીઓ પણ કરતા રહેવું પડે છે, ગ્રાહકસંખ્યાની ને થયેલા ગ્રાહકોને ટકાવવાની, ટપાલના ધક્કાઓની, બહેરોતો મેળવવાની ને પ્રેસનાં-ઠાગળનાં બીલો ચુકવવાની - એવીએવી ચિંતાઓ પણ એને ફાળે આવે છે. (હવે તો સંસ્થાગત સામયિકોને પણ આર્થિક સંકટો નડવા માંડી છે.) જુદાંજુદાં સામયિકો ચલાવવામાં આવી ચિંતાઓ જ વધતી હોય તો મોટાભાગનાં બંધ કરી દઈને સમાન રુચિ-દષ્ટિવાળા સંપાદક-મિત્રોએ એકાદ-બે પાછળ પોતાનાં શક્તિ-શ્રમને વાળવાં ભેઈએ - એવાં ખીંટ સલાહ-સૂચનો પણ મળતાં રહેતાં હોય છે. પણ આ બધું ન ગ્રજીભરીને પણ સામયિકો આલતાં રહેતાં હોય છે; કેઈપણ સમયે અટકી પડેવાની પૂરી શક્યતા સાથે.

આ બધું છતાં, આ દાયકાની સામયિક પ્રવૃત્તિ જોતાં કેટલીક અપેક્ષાઓ વજીસ-તોપાયેલી રહે છે. આપણી પાસે સાતત્ય અને સમૃદ્ધિ ધરાવતું કોઈ યુનિવર્સિટી જનલ નથી. જે કંઈ ચાલે છે તે ક્ષીણતા તરફ જઈને ઝાંખાં બનતાં ગયાં છે. આપણી વિદ્યાસંસ્થાઓમાં કોઈ વિદ્યાર્થી વ્રાતાવરણ જ નથી ત્યાં એના દ્વારા વિદ્વાતાના ને સંશોધનના સંવર્ધન-પ્રસારણની તો વાત જ ક્યાંથી થાય !

વર્ષો પહેલાં ઉમાશંકર ભેશીએ લખેલું કે 'અવલોકનો એ આપણાં બધાં સામયિકોનું લક્ષ્ણ અંગ છે' ('સંસ્કૃતિનો વિવેચન અંક, ઓગસ્ટ ૧૯૬૩). એ પછી 'અંશે' બે દાયકા સુધી, અવલોકન-સમીક્ષાની ઉપકારક કામગીરી બળવી પણ એ સિવાયનાં સામયિકો તો ઉમાશંકરની ટકોરને સાચી ઠેરવતાં રહ્યાં છે. નવાં પ્રકાશનોની નોંધ તો લગભગ નિઃશ્વેષપણે અને અવિલંબે લેવાવી ભેઈએ - મિતાક્ષરી વિગતરૂપે, સંક્ષિપ્ત પરિચયાત્મક અવલોકનોરૂપે ને અસંદિગ્ધ મામિંક સમીક્ષાઓ રૂપે. મોટા ભાગનાં સામયિકો તો મળેલાં પ્રુસ્ટકોની સ્વીકાર

નોંધ પણ પાનાં પરની 'ખાલી' બચેલી 'જગ્યાઓમાં, પુસ્તકની પૂરી વિષયક આપણ વિના, પતાવી દે છે. પ્રગટ થતી સમીક્ષાનું ધોરણ પણ આસ સત્તા થાય એવું નથી હોતું.

આપણાં કેટલાંક સામયિકો એનાં બહિરંગની સુચિપૂર્ણ સુવ્યવસ્થા તો આપણે સદા આપે છે. સામયિકનું એક પ્રકાશિત વસ્તુ લેખો, એક મુદ્રિત માધ્યમ લેખો પણ આપણું મૂલ્ય હોય છે એ ન વિચારાવું બોઈએ—સાહિત્યકર્તાના સામયિક માટે તો એનો ખ્યાલ રાખવો એ વધારે જરૂરી ગણાય. બોઈ એને અર્થ એ નથી કે સામયિકનું નિર્માણ ખર્ચાળ અને વૈભવી જ થવું નોઈએ. પૂરી કરકસર કરીને પણ કલાત્મક ને સુંદર મુદ્રણસજ્જ થઈ શકે એના તમને મનુષ્યોઈ રાવતના 'કુમારે' બતાવેલો જ છે. બીજાં પણ કેટલાંક સામયિકો સુશ્લેષ-સન્નિવેશની બાબતમાં ધ્યાનપાત્ર છે, પણ આશ્ચર્ય એ થાય છે કે આપણું બે મોટી સાહિત્ય સંસ્થાઓનાં સામયિકો 'પરબ' અને 'શબ્દસુષિટ' બહિરંગની બાબતે ઉદાસીન છે. એવું અક્ષરકેતન, એવું પ્રજ્વલકપટ અને સામયીની મુદ્રણસજ્જ સંતોષ આપે એવાં નથી. સવાલ માત્ર સંસ્થાગત સુવિધાઓને શે દિશામાં પ્રયોજવાનો જ છે, એ થાય તો કુચિતર બહિરંગથી આ સામયિકો વધુ પ્રભાવક ગૌરવ ભીષું કરી શકે.

આતરિકન્નકિર્તિત સમૃદ્ધિના આ બધાં વાનાંથી કોઈ પણ સામયિકે આખરે તો લેખક તેમજ વાચક/ભાષકનાં રસદર્શિ અને સંપ્રગટાનો વિસ્તાર કરવાનું, અને સાહિત્યિક વાતાવરણને ચેતનવંતું ને સુચિતશ્રુત કરવાનું લક્ષ્ય સાધવાનું રહે છે. આપણાં કેટલાંક સામયિકોએ એ દિશામાં ઠીક ઠીક મથામણ કરી છે. એના સંપાદકોએ નવાં દર્શિતમંત વલણોને પુરસ્કારવાનું ને નવલોખનનું નેતૃત્વ લેવાનું પમુ કહ્યું છે. છતાં એકંદરે આપણું સંપાદનકાર્ય અત્યંત ઓમરૂલી શકાયું નથી. એક સમય એવો હતો કે પ્રતિનિધિત સામયિકના ધાને પ્રવેશતાં પહેલાં નવલોખનને ઠીકઠીક સાધના ને પ્રતીક્ષા કરવાં પડતાં હતાં. આજે અતિ ઉદાર બલકે 'શિર્ષિક સંપાદકો' વલણોએ સ્વીકૃતિ (રેકગ્નિશન)ને સરળ ને મહત્ત્વ વિનાની કરી મૂકી છે એથી સૂઝ કે સજ્જતા વિનાની, કેવળ મુગ્ધ સન્નિવેષ પદવાંજાવાળી નળની ગ્રથ-પથ લઘુકૃતિઓ ઉભરાતી રહી છે. (ને વાચકને 'માથે અથડાય એ પહેલાં, એવાંમ મોટા પ્રમાણમાં સંપાદકને જ સાથે અથડાતી હોય છે.) વળી, ખીટ અને ભાજીતા લેખકોનાં કેટલાંક સાવ નળનાં-તિપ્રાણુ ધખાણો પણ હજી કેટલાંક સામયિકોનાં પાનાંમાં ધૂસી જતાં હોય છે. સંપાદક સાવ ઉન્નયન વધણ તો ન જ રાખવાનું હોય, પણ વો, એની મોઠગાશ ખંખરદારીના અભાવવાળી ને સુસ્ત પ્રમાણી પણ ન બની બલ એ- જરૂરી છે. એક સ્તર

જળવાવું નોઈએ. ખીજી તરફ, લેખકોનાં સિન્નરૂચિ ને સિન્નમત જૂથો વિધાયક રહીને પ્રભાવક બને ને એથી તુલ્યબળ વધ્યો પ્રવર્તે એવું સંપાદકીય આયોજન હજી એટલા પ્રમાણમાં થતું નથી. સંપાદકીય લખાણો હજી વધુ પર્યાપ્ત તેમજ સામગ્રી સાહિત્યિક ગતિવિધિની ખબર રાખનારાં ને જરૂર પડ્યે વિદ્યાર્થી પ્રવૃત્તિઓ-પરિણામોની ખબર લઈ નાખનારાં વેધક બને તો એ સૌથી વધુ અસરકારક પુરવાર થાય. મોટાભાગનાં સામયિકો તો કથી સંપાદકીય નોંધની પણ જરૂર નોતાં નથી. ક્યારેક તો સંપાદકો ઘણાં ઓછા સમય સામયિક માટે ફાળવી શકે છે - વ્યવસ્થાપક અને મુદ્રકને હવાલે ધણું છોડી દે છે. પૂરા સમયના સંપાદકથી ચાલતાં સામયિકો ઘટતાં બધાં છે. કેટલાંક સંસ્થા-સામયિકો પણ, ઘોડાક સમય આપતા, માનાહં સંપાદકથી કામ ચલાવે છે. પણ ખીજી તરફ, વ્યક્તિગત-સાહસરૂપે ચાલતાં સામયિકોના સંપાદકો તો, માનાહં ઘોરણે તો શું, ક્યારેક ગાંઠના પૈસા નોંધીને પણ સંપાદન ઉપરાંત વ્યવસ્થા-તંત્રની આખી કામગીરી પાછળ પોતાનો ઘણો સમય આપતા હોય છે.

આવી અનેકરંગી સ્થિતિઓમાં આપણી સામયિક પ્રવૃત્તિ ચાલે છે. વાચક-આલેખ સમુદાય ખૂબ નાનો હોય ને સાહિત્યજગતની કેટલીક અઠળાવનારી પરિસ્થિતિઓનો સામનો કરવાનો આવતો હોય ત્યારે પોતે હાથ ધરેલી પ્રવૃત્તિ અને એની સાથેકતા સાવ કુલ્લક પણ લાગે. આવી નિરાશાની સ્થિતિઓનાં ઓછા આવતા હોવા છતાં સાહિત્યપદાર્થ સાથેની એક નિસબતથી, સાહિત્યિક પત્રકારત્વ માટેની કોઈ આંતરિક અનિવાર્યતાથી પ્રેરાઈને સંપાદકોનાં ત્રીઓ કામ કર્યે જતા હોય છે. આ કારણે આવી નિસબતનો, મધ્યમણુનો પૂરા તુલિતકર નહીં તો સંતોષકારક હિસાબ તો આપ્યો જ છે.

વિપરીત થયે જતી સ્થિતિમાં પણ, ૧૯૯૧થી શરૂ થતા દસમા દાયકાની સ્થિતિજ પર, 'સંસ્કૃતિ'ની પરંપરાને ઠંઈક અંશે આવળ લઈ જવા કરતું માસિક 'હૃદય' (સં. રમણલાલ નેશી), વિદ્યાનગરથી પ્રકાશિત થતું દ્વિમાસિક 'દસમો દાયકો' (સં. મણિલાલ પટેલ), કેવળ ગ્રંથલ વિશેનું સામયિક 'ધબક' (સં. રશીદ મીર) અને પુસ્તકસમીક્ષાનું ત્રિમાસિક 'પ્રત્યક્ષ' (સં. રમણ સોની, નીતિન મહેતા, જયદેવ શુક્લ) ઉદ્ભવે થયાં છે. હંકાવનારા સંલેખોમાં પણ આવા નૂતન ને સાહસિક આવિષ્કારો ફળદાયી બનતા જશે કે ઊંચવા-આદમવાની પ્રક્રિયા ઝડપી બનતી જશે એ તો સમય જ કહી શકે. પણ નજીકના જૂતકાળ પર તજર કરતાં પણ એટલું જરૂર કહી શકાય કે આ ગાંઠ નિરાશાનો આસ યવા સરખાયું નથી, એ ક્ષેત્ર ને કોઈ અર્થ ને કશીક આગવી મુદ્રા ઉપસાવનારી સાતત્યવાળી સાહિત્યપ્રવૃત્તિનો એક અંશ બની રહેશે.

વડોદરા ૬ ૨૫ નવે. ૯૨



મહાત્મનાં પુસ્તકોની સૂચિ

કવિતા

૧ અગ્નિવાર કવિયા	મનહર મેઠી	૧૯૦
૨ અગ્નિ	અમલ લાલ	૧૯૧
૩ અગ્નિપ્રસાદી	ધીરુ પરીખ	૧૯૮
૪ અગ્નિપ્રસાદી	હરિદેવ પાઠક	૧૯૮
૫ અગ્નિપ્રસાદી	આકાશ દક્ષર	૧૯૮
૬ અગ્નિપ્રસાદી	હેમંત ધીરજી	૧૯૮
૭ અગ્નિપ્રસાદી	કિશન સોસા	૧૯૮
૮ અગ્નિ સૌમિત્રી	શ્રીમુ કપોડિયા	૧૯૮
૯ અગ્નિપ્રસાદી	પન્ના નાથક	૧૯૮
૧૦ અગ્નિપ્રસાદી	અશોકપુરી ગોસ્વામી	૧૯૮
૧૧ અગ્નિપ્રસાદી	હરેશ વધાન	૧૯૮
૧૨ અગ્નિપ્રસાદી	અમિત દોશર	૧૯૮
૧૩ અગ્નિપ્રસાદી	કિશન સોસા	૧૯૮
૧૪ અગ્નિપ્રસાદી	ગોવિંદ નેશી	૧૯૮
૧૫ અગ્નિપ્રસાદી	સં. ચંદુ મહેરિયા	૧૯૮

૧૬ અંડરમાઈંડ	વિજુ મણોન્ના	૧૯૮૮
૧૭ અંતર માંધાર	રાજેન્દ્ર શુક્લ	૧૯૮૧
૧૮ આકાશમાં તારાઓ ચૂપ છે	જયા મહેતા	૧૯૮૫
૧૯ આજથી પત્રોને બદલે		
લખને નક્કી સળગવા	સુકુલ ચોકસી	૧૯૮૭
૨૦ આઠમા દાયકાની કવિતા	સં. સુમન શાહ	૧૯૮૨
૨૧ આરોહ અવરોહ	ઉશનસુ	૧૯૮૬
૨૨ એક ખાલી નાવ	હર્ષદ ત્રિવેદી	૧૯૮૪
૨૩ એક સુઠી આકાશી	સં. કરસનદાસ છુહાર	૧૯૮૫
૨૪ એકાવન	ઉદયન ઠક્કર	૧૯૮૭
૨૫ ઓતપ્રોત્	ભાનુપ્રસાદ પંડ્યા	૧૯૮૭
૨૬ કાષ્ઠકેત્ર	હેમેન શાહ	૧૯૮૬
૨૭ કર્મપલ્લી	જયેન્દ્ર શેખડીવાળા	૧૯૮૮
૨૮ કલ્કિ	જયેન્દ્ર શેખડીવાળા	૧૯૮૨
૨૯ કંઈક, કશુંક અથવા તો	સંજુ વાળા	૧૯૬૦
૩૦ કંઠિલ	ચતુર પટેલ	૧૯૮૩
૩૧ કાલમંથિ	લાભશંકર ઠાકર	૧૯૮૬
૩૨ કાવ્યલાવણ્ય	સં. કલોદિની હરત	૧૯૮૯
૩૩ કાવ્યસંચય-૧	સં. અનંતરાય રાવળ	૧૯૮૧
	હીરાભદ્રેન પાઠક	
૩૪ કાવ્યસંચય-૨	સં. ધીરુભાઈ ઠાકર	૧૯૮૧
	મળલાલ દવે	
૩૫ કાવ્યસંચય-૩	સં. રમણલાલ જોશી	૧૯૮૧
	જયન્ત પાઠક	
૩૬ કાવ્યસૃષ્ટિ	સુરેશ દલાલ	૧૯૮૬
૩૭ કિંવદન્તિ	જયેન્દ્ર શેખડીવાળા	૧૯૮૮
૩૮ કવળવીજ	સ્નેહરશ્મિ	૧૯૮૪
૩૯ કાઈ રસ્તાની ધારે ધારે	સુરેશ દલાલ	૧૯૮૫
૪૦ ખમ્મા આલા બાપુને	રમેશ પારેખ	૧૯૮૧
૪૧ ગમન ખોલતી બારી	ચંદ્રકાંત શેઠ	૧૯૬૦
૪૨ શુભવાતી ભિમ્બાળ્યો	સં. જયંત પાઠક	૧૯૮૩
	રમણલાલ પાઠક	

૭૫ બે ઉપનિષદો	ધન્દુ પ્રવાર	૧૯૮૮
૭૬ બ્લેક ફોરેસ્ટ	ચંદ્રકાંત યોષીવાળા	૧૯૯૦
૭૭ બોંચબદ્યો	હલપત પટ્ટિયાર	૧૯૮૨
૭૮ મધામધુ	પ્રતાપસિંહ રાઠોડ, સારસ્વત	૧૯૮૪
૭૯ મધાળો	ચેષનાદ લાદ	૧૯૮૮
૮૦ મારા હાથની વાત	સરપ મુવ	૧૯૮૮
૮૧ મુકામ પોસ્ટ સાલુસ	નયન હ. દેસાઈ	૧૯૮૨
૮૨ મેદુલો ગાળે ને માધવ નાચે	સં. હિમાચંદર જોશી-નંદુવીર ચૌધરી	૧૯૮૭
૮૩ મૃગયા	જયંત લાડક	૧૯૮૩
૮૪ રચનાલય	ધીરુ મોહી	૧૯૯૦
૮૫ લખરો	લાલચંદર ઠાકર	૧૯૮૭
૮૬ વર્ષા ઝરે વસંતમાં	પ્રિયવદન શેઠ	૧૯૯૦
૮૭ વહેતાં વૃક્ષ પવનમાં	રઘુવીર ચૌધરી	૧૯૮૪
૮૮ વિતાન સુદ. બીજ	રમેશ પારેખ	૧૯૮૯
૮૯ વિરુદ્ધે	સં. ચંદુ મહેસ્વા-બાલકૃષ્ણ જાનં	૧૯૮૪
૯૦ વીધિ	દિલીપ જોશી	૧૯૯૦
૯૧ શબ્દને રસ્તે	નીતા રામેશ	૧૯૮૯
૯૨ શર્યાત	મહેશ શાહ	૧૯૮૨
૯૩ શાશ્વતી	માણેકલાલ પટેલ	૧૯૮૧
૯૪ શિખંડી	વિનોદ જોશી	૧૯૮૫
૯૫ શિશુલોક	હિશનસ	૧૯૮૪
૯૬ શ્યામ પર સેજ	જયંત લાડક	૧૯૮૮
૯૭ શેષવિશેષ	સં. પ્રમોદકુમાર પટેલ	
	હરીશ મીનાશુ	૧૯૮૪
૯૮ આવણી ઝરમર	મુંદરજી બેટાઈ	૧૯૮૨
૯૯ સંલતન ઠવિતા	સં. નસિન પંડ્યા	૧૯૮૨
૧૦૦ સનનન	રમેશ પારેખ	૧૯૮૫
૧૦૧ સમગ્ર ઠવિતા	હિમાચંદર જોશી	૧૯૮૧
૧૦૨ સમાંતર	પંચી પાલનપુરી	૧૯૮૪
૧૦૩ સંઘલિત ઠવિતા	રાજેન્દ્ર શાહ	૧૯૮૩
૧૦૪ સંચેતના	રાધેશ્યામ શર્મા	૧૯૮૨
૧૦૫ સાતમી ઝાલુ	મણિલાલ હ. પટેલ	૧૯૮૮

૧૦૧ સિમરૂ	સિદ્ધપીઠ ચાનકી	૬૬
૧૦૭ હસુમતિ અને બીજાં નાટકો	ચનકર મોહી	૧૯૮૬
૧૦૮ હસ્તરેખાનાં વખજ	ભરત ત્રિવેદી	૧૯૮૮
૧૦૯ કું એટલે કું નહીં ને	વરદરાજ પંડિત	૧૯૮૯

દ્વંદ્વી વાર્તા

૧ અડાબીડ	ભગવતીકુમાર સુખા	૧૯૮૧
૨ અતિથિમુકે	રઘુવીર ચૌધરી	૧૯૮૧
૩ અંતરાલ	હિમાંશી શેલત	૧૯૮૧
૪ આંખની કમારતો	અંબલિ બાડવાળા	૧૯૮૧
૫ ઇમાદિ	વિજય શાસ્ત્રી	૧૯૮૧
૬ એકાદા નૈમિષારણ્યે	સુરેશ જોષી	૧૯૮૧
૭ એક નામે સુખતા	ભારતી દલાલ	૧૯૮૧
૮ સુજરાતી કલિત વાર્તા	સ. મોહન પરમાર	
	હરીશ મંગલમ્	૧૯૮૮
૯ સુજરાતી પ્રતિનિધિ વાર્તાઓ	સ. વિનોદ અમ્બલુ	૧૯૮૮
૧૦ સુજરાતી ભાષાની ઐતહાસિક વિશિષ્ટ વાર્તાઓ	સ. પ્રવીણ કરજી	
૧૧ ચંદ્રલોક	રત્નનીકુમાર પંડ્યા	૧૯૯૦
૧૨ અશ્વત્થ	બાણભાઈ ઝાડવા	૧૯૮૮
૧૩ ડાબી મુઠ્ઠી જમણી મુઠ્ઠી	ચિત્તુ મોદી	૧૯૮૧
૧૪ તું મોલ ને !	હરીશ નાગેશ	૧૯૯૦
૧૫ પરિપૂર્ણ સુજરાતી વાર્તાઓ	સ. અમિત ઝાંઝાર	
	મણિલાલ પટેલ	
	અકમલ દેસાઈ	
૧૬ પીછા	બહાદુરભાઈ વાંકે	૧૯૮૮
૧૭ પ્રયોગશીલ સુજરાતી વાર્તા	સ. મહંમદ એબા	
૧૮ શ્યામવરવાજ	વિશ્વત શાહ	૧૯૮૮
૧૯ મારા ઘરને ઇંગરેથી	ભવા ભેડ	૧૯૮૮
૨૦ મોરગંગસી	હરિકૃષ્ણ પાઠક	૧૯૮૮
૨૧ રણકણ્ણુ	વીનેશ અંતાણી	૧૯૮૯
૨૨ રણની આંખનાં દરિયો	સ. ધીરેન્દ્ર મહેતા	૧૯૮૯

૨૩ વાર્તાવરણ	રાધેશ્વામ શર્મા	૧૯૮૭
૨૪ વિનાયક વિધાનયોગ	ળહાદુરભાઈ વાંક	
૨૫ વિયોગ	તરુલતા મહેતા	૧૯૮૮
૨૬ શંકરપેટીમાં મૌન	સત્યજિત શર્મા	૧૯૮૧
૨૭ સમ્મુખ	ધીરેન્દ્ર મહેતા	૧૯૮૬
૨૮ સુવર્ણ કેસડાં નવલિકા	સં. રઘુવીર ચૌધરી જયંતિલાલ મહેતા	
૨૯ સ્વામનવરો	રવીન્દ્ર પારેખ	૧૯૮૬
૩૦ સ્વાતંત્ર્યોત્તર ગુજરાતી સાહિત્ય	દૂંધી વાર્તા સં. મફત જોડા	
૩૧ હનુમાનલક્ષ્મણમિલન	જૂપેશ અધ્વર્યુ	૧૯૮૨
૩૨ હલો	ઉત્પલ આચાર્યો	૧૯૮૩
૩૩ હુકમનો એકો	સરોજ પાઠક	૧૯૮૫
૩૪ હોવારવ	વીનેશ અંતાણી	૧૯૮૩
નવલકથા		
૧ અકથ	સુભાષ શાહ	૧૯૮૬
૨ અતિક્રમ	રવીન્દ્ર પારેખ	૧૯૯૦
૩ અને મૃત્યુ	ઈલા આરજ મહેતા	૧૯૮૨
૪ અસંગતિ	વિશ્વત શાહ	૧૯૮૮
૫ અસૂઈલોઠ	ભગવતીકુમાર શર્મા	૧૯૮૯
૬ અંધારું	મણિલાલ હ. પટેલ	૧૯૯૦
૭ આપણે લોકો	ધીરેન્દ્ર મહેતા	૧૯૮૫
૮ અગિયોપાત	જોસેફ મેઠવાન	૧૯૮૬
૯ અધિજ્ઞા મલી	ધીરુભદ્રેન પટેલ	૧૯૮૩
૧૦ આંસુબીને ઉજ્જસ	દિલીપ રાણપુરા	૧૯૮૪
૧૧ ઉપનાયક	સરોજ પાઠક	૧૯૮૫
૧૨ જીવંમૂલ	ભગવતીકુમાર શર્મા	૧૯૮૧
૧૩ એક પ્રધાનપુત્રની આત્મકથા	સુભાષ શાહ	૧૯૯૦
૧૪ ઠંડપતરુ	મહુ રાવ	૧૯૮૭
૧૫ ઠાઠંગરીની મા	ધીરુભદ્રેન પટેલ	૧૯૮૮
૧૬ ઠાકલો	વીનેશ અંતાણી	૧૯૮૮
૧૭ ઠાવેરી અને દયણ્વલોક	ધીરેન્દ્ર મહેતા	૧૯૮૮

૧૮ કિન્નર દેવસંસુડ

૧૯ કિલો

૨૦ કપા છે પર

૨૧ ખડકી

૨૨ ખરી પડેલો ટુકો

૨૩ ગાધીની કાવડ

૨૪ ઘેલી કુસુમ

૨૫ જળકુર્મ

૨૬ જળ મને વાગ્યા કહે

૨૭ જીવજીવિ કયામાળા

૨૮ જીવનર

૨૯ જાતર

૩૦ કુરુપો

૩૧ કહેલુ

૩૨ કિશાનતર

૩૩ નિર્વંશ

૩૪ પંચપુરાણ

૩૫ પારદર્શક નગર

૩૬ શાસ

૩૭ જાતીસ પુતળીની વૈદના

૩૮ અઘણાતી કિર્તિજ

૩૯ બાકી બિંદગી

૪૦ બાજબાજ

૪૧ ભીંસ

૪૨ ભેખડ

૪૩ મથારી

૪૪ મીરાની રહી મઈ મહેક

૪૫ મુખમંત્રી

૪૬ રિત્તરાત્ર

૪૭ સાવણ

૪૮ વચ્ચું ફળિયું

૪૯ વારસો

મધુ રાજ

મળિયાલ ક. પટેલ

જ્યંત ગાડીત

સુમન યાક

વર્ષા અઠાલખ

હરીન્દ દવે

વિપિ ઘોઠારી

રવીન્દ ખાદેજ

પરેશ નાથક

વીનેશ જ્ઞંતાણી

મેજિશ બેચી

મકલ ઝીઝા

પુરુરાજ બેચી

મનજી પટેલ

ધોરેન્દ મહેતા

વીનેશ જ્ઞંતાણી

રઘુવીર ચૌધરી

પરેશ નાથક

વીનેશ જ્ઞંતાણી

ઇંસા આરમ મહેતા

જ્યંત ગાડીત

રઘુવીર ચૌધરી

સુમન યાક

વારસવા મહેતા

મોકલ પરમાર

કિશોરસિંહ સેલંડી

વિલીપ રાણપુરા

વિષ્ણુ પંડ્યા

કિશોર બઢવ

રઘુવીર ચૌધરી

મહાસ નિવેદી

મહાસ નિવેદી

૫૦ વૈદેહી એટલે જ વૈદેહી	શિરીષ પંચાલ	૧૯૮૭
૫૧ શાલવન	લાનુપ્રસાદ ત્રિવેદી	૧૯૮૪
૫૨ શેષપાત્ર	"	૧૯૮૯
૫૩ સમુદ્રી	ચોગેશ જોશી	૧૯૮૪
૫૪ સાત પગલાં આકાશમાં	કુન્દનિકા કાપડિયા	૧૯૮૪
૫૫ હેન્ડ ઓવર	ચિત્રુ મોદી	૧૯૮૬

સંલિપ નિબંધ

૧ અરણ્યોમાં આકાશ ઢોળાય છે	મણિલાલ ઠ. પટેલ	૧૯૮૫
૨ જોઈ સાદ પાડે છે	"	૧૯૯૦
૩ ધાસનાં ફૂલ	પ્રવીણ દરશ	૧૯૯૦
૪ જે મળી જીવનની પળો	રમેશ જાની	૧૯૮૫
૫ તરુરાગ	જયંત પાઠક	
૬ દર્બારીકુર	પ્રવીણ દરશ	૧૯૮૮
૭ પદચિહ્નો પર પાછાં ફરતાં	વિષ્ણુ પંડ્યા	
૮ પવનની વ્યાસપીઠ પર	સં. આરતી પંડ્યા	૧૯૯૦
૯ પ્રથમ પ્રકૃષ્ઠ એકવચન	અનિલ જોશી	૧૯૮૬
૧૦ બગીચે જોડે દીવા	સુરેશ જોષી	૧૯૮૭
૧૧ ગિસતંદુ	શુભવંત શાહ	૧૯૮૮
૧૨ ભાવધામિ	ભગવતીકુમાર શર્મા	
	સુરેશ જોષી	
	સં. શિરીષ પંચાલ	
૧૩ ભીની માટીની મહેંક	હિશોરસિંહ સોલંકી	૧૯૮૮
૧૪ રમ્યાણિ વીક્ષ્ય	સુરેશ જોષી	૧૯૮૭
૧૫ વિચારોના જંદાવનમાં	શુભવંત શાહ	૧૯૮૧
૧૬ વૈકુંઠ નથી જાણું	બકુલ ત્રિપાઠી	
૧૭ ચબુદોના લેન્ડસ્કેપ	જ્યોતિષ જાની	૧૯૮૧
૧૮ સમી સાંજના શમિયાણામાં	સુરેશ દલાલ	૧૯૮૧
૧૯ સાઈલન્સ જોન	શુભવંત શાહ	૧૯૮૮
૨૦ સુરેશ દલાલના ગ્રેજ નિબંધો	સં. જયા મહેતા	૧૯૮૭
૨૧ સ્ટેચ્યુ	અનિલ જોશી	૧૯૮૮

નાટક

૧ અધમેધ	ચિત્ર મોહી	૧૯૮૬
૨ કેમ, મહેનત કર્યા આપ્યા	સિર્વાશુ વશઅંક	૧૯૮૦
૩ જનાદન બેસે	હસમુખ બારાડી	૧૯૮૫
૪ ભલકા	ચિત્ર મોહી	૧૯૮૧
૫ નજર	રણવીર ચૌધરી	૧૯૮૫
૬ પીણું સુલાખ અને કું	લાલસાંકર ઠાકર	૧૯૮૫
૭ 'મા શંકરની જોસી તૈસી	શિવકુમાર બેળો	૧૯૮૨
૮ રે'માદાદા	સુભાષ શાહ	૧૯૮૩
૯ રૂપ નંબર નવ	જયંત પારેખ	૧૯૮૩
૧૦ રાઈનો દેખુરામ	હસમુખ બારાડી	૧૯૮૯
૧૧ સુમનલાલ ટી. દવે	સુભાષ દવે	૧૯૮૨
૧૨ સ્ટીલ ફેમ	વિનાયક પુરોહિત	૧૯૮૯

ઐકાંકી

૧ અને કું	શ્રીકાંત શાહ	૧૯૮૩
૨ ઐકસુ બાકાશ અને ખીબા નાટકો	હસમુખ બારાડી	૧૯૮૫
૩ દેનવાસ પરના ચહેરા	શ્રીકાંત શાહ	૧૯૮૧
૪ દેનવાસનો એક ખૂણો	લવકુમાર દેસાઈ	૧૯૮૭
૫ તાપી વટે તાપીલાલ	અંકવદન મહેતા	૧૯૮૩
૬ ત્રીજો પુત્ર	રણવીર ચૌધરી	૧૯૮૨
૭ દુઃખસ બોમબે છે	રમેશ શાહ	૧૯૮૫
૮ પી'છી, દેનવાસ અને માલુસ	લવકુમાર દેસાઈ	૧૯૮૧
૯ માધનમાં ભાઈલી	લાલસાંકર ઠાકર	૧૯૮૧
૧૦ મામુનીના સ્વામ સુલાખ	વિજય શાહ	૧૯૮૧

વિવેચન

૧. અખાતા ડાખા : કેટલેકિ		
અર્થવિસ્તાર	જયંત ઠાકરી	૧૯૮૮
૨. અનુભવન	પ્રેમોદકુમાર પટેલ	૧૯૮૫
૩. અર્વાચીન ગુજરાતી		
વર્તનો વિકાસ	બેસેંક પરમાર	૧૯૮૭

૪. અષ્ટમોડધ્યાય	સુરેશ જોષી	૧૯૮૩
૫. સાહિત્યમાં આધુનિકતા	સુમન શાહ	-
૬. આધુનિકતા અને ગુજરાતી કવિતા	ભોળાભાઈ પટેલ	૧૯૮૭
૭. આલોકન	રાધેશ્યામ શર્મા	૧૯૮૯
૮. ઉશનસુ : સજ્જ અને વિવેચક	રમણ સોની	૧૯૮૪
૯. કાવ્યકૌતુક	હરિવલ્લભ ભાયાણી	૧૯૮૭
૧૦. કાવ્યપ્રપંચ	હરિવલ્લભ ભાયાણી	૧૯૮૯
૧૧. કાવ્યવિવેચનની સમસ્યાઓ	શિરીષ પંચાલ	૧૯૮૫
૧૨. કાવ્યભાષ્ય	હરિવલ્લભ ભાયાણી	૧૯૮૨
૧૩. ગુજરાતી કથાવિશ્વ	સં : નરેશ વેદ ભાણુ દાવલપુરા	૧૯૮૫
૧૪. ગુજરાતી નવલકથામાં પાત્રનિરૂપણ ૧-૨	રમેશ દવે	૧૯૮૫
૧૫. ગુજરાતીમાં વિવેચન તત્ત્વવિચાર	પ્રમોદકુમાર પટેલ	૧૯૮૫
૧૬. ચિન્તયામિ મનસા	સુરેશ જોષી	૧૯૮૨
૧૭. જનનિત ચે કિમપિ	સં : સુરેશ જોષી	૧૯૮૪
૧૮. કપૈશ્વસું નગર	અનિલા દલાલ	૧૯૮૭
૧૯. દિશાંતર	અનિલા દલાલ	૧૯૮૧
૨૦. દરમકલક	ઉત્પલ ભાયાણી	૧૯૮૧
૨૧. દુમપણું	વિશ્વપ્રસાદ ત્રિવેદી	૧૯૮૨
૨૨. ખન્ડાલોક	નગીનદાસ પારેખ	૧૯૮૧
૨૩. નવલકથા, વાસ્તવ અને વાસ્તવવાદ	જયંત ગાડીત	૧૯૮૫
૨૪. નવી ટૂંકીવાર્તાની કળાગીર્તાસા	કિશોર ભટ્ટ	૧૯૮૬
૨૫. નંદશંકરથી ઉમાશંકર	ધીરેન્દ્ર મહેતા	૧૯૮૪
૨૬. નૂતન નાટ્ય આલેખો	સતીશ બ્યાસ	૧૯૮૯
૨૭. પંડિતમુગ્ધુ યુનમ્સ્વાકન	સં : નીતિન-મહેતા	૧૯૮૭
૨૮. પ્રતિભાવાનું કવચ	ચંદ્રકાંત ટોપીવાળા	૧૯૮૪

૨૯ પ્રેક્ષા	હિત૧૬ ભાગાણી	૧૯૮૬
૩૦. માર્કેસવાદો સાહિત્ય		
ઠળામીમાંસા	સં. ભીખુ પારેખ	૧૯૮૪
૩૧. રૂપરચનાથી વિચરત	ગિરીષ પંચાલ	૧૯૮૧
૩૨. વક્રોક્તિ છવિત	નગીનદાસ પારેખ	૧૯૬૦
૩૩. વિવેચનની પ્રક્રિયા	રમણલાલ જોશી	૧૯૮૧
૩૪. વિવેચનની ભૂમિકા	પ્રમોદકુમાર પટેલ	૧૯૬૦
૩૫. વિવેચનનો વિશાળિત પદ	ચંદ્રકાંત ટોપીવાલા	૧૯૬૦
૩૬. વીક્ષા અને નિરીક્ષા	નગીનદાસ પારેખ	૧૯૮૧
૩૭. વ્યાસંગ	જયંત મોહારી	૧૯૮૪
૩૮. શબ્દની શક્તિ	ઉમાશંકર જોશી	૧૯૮૨
૩૯. સમૂહમાધ્યમો અને સાહિત્ય	પ્રીતિ શાહ	૧૯૮૯
૪૦. સંરચના અને સંરચન	સુમન શાહ	૧૯૮૬
૪૧. સંસર્જનાત્મક કાવ્યવિદ્યાન	ચંદ્રકાંત ટોપીવાલા	૧૯૮૪
૪૨. સાહિત્યિક તરંગોની માવજત	જયંત મોહારી	૧૯૭૯

આ મંવસૂ ચિની બિજુપો, ભૂલોની બધી જવાબદારી સંપાદકની છે.

કર્તાનામ સૂચિ

અક્ષય દેસાઈ ૧૪૧
અજિત કોશર ૯, ૩૫, ૬૧, ૧૪૭
અદમ દંકારવી ૧૪૬
અનંતરાય રાવળ ૧૧૬
અનિલ જોશી ૯, ૩૫, ૭૩, ૮૩-૪,
૮૬, ૯૩, ૧૨૩
અનિલા દલાલ ૧૧૩
અભિજિત વ્યાસ ૧૪૫
અભિનવજીત ૧૧૫
અમૃત ધાયલ ૮
અરવિંદ જોશી ૧૪૧
અરવિંદ ભાંડારી ૧૪૮
અનેશ્વર હેમિંગ્વે ૧૨૭
અશોકપુરી જોસ્વામી ૪૩
અશ્વિન દેસાઈ ૫૬
અસાઈત ૧૦૭

અંબલિ ખાંડવાળા ૫૭, ૧૪૩-૪
આનંદવર્ધન ૧૧૫, ૧૨૩
આરતી પંડ્યા ૯૧
આલ્લા રાબ્બ ગિયે ૨
હન્દુ જોસ્વામી ૯, ૧૫
હલા આરણ મહેતા ૫૪, ૭૧
ઈલાબ હસન ૧૧૪
ઉત્પલ ભાયાણી ૫૯, ૧૩૦, ૧૪૦
ઉપેન્દ્ર ભટ્ટ ૧૪૧
ઉમાશંકર જોશી ૮, ૮૧, ૯૨,
૧૧૧-૨, ૧૩૫, ૧૪૩, ૧૫૧
ઉષાકાન્ત મહેતા ૧૪૫
ઉસ્તાદ અલાઉદ્દીન ૧૪૮
ભર્મિ દેસાઈ ૧૪૦
એડ્યર જોલ્સન ૧૧૭
એન. એ. સ્કોટ ૧૧૪

ઓલેજા જેસેટ ૨, ૧૨૭
 ઓસ્ટીન વોરેન ૧૨૧
 ઇન્ડુભાર્ષિ બની ૧૪૫, ૧૪૭
 ઇનૈયાવાલ યુનશી ૬
 ઇમલ મોરા ૯, ૩૦-૧
 ઇરમશી પીર ૧૪૫
 કાનજી પટેલ ૯, ૩૧, ૩૩, ૭૦,
 ૧૩૮, ૧૪૫
 કિરીટ દુધાત ૬૧
 કિશોર ભલવ ૪૯, ૬૦, ૬૮,
 ૧૨૭, ૧૪૫, ૧૪૮
 કિશોરસિંહ સોલંકી ૯, ૭૩, ૮૩
 કિશોરી આમોનકર ૧૪૮
 કિસન સોસા ૯, ૪૪
 કીલાચંદ ધનસયામ ૧૩૫
 કુંતક ૧૧૫, ૧૧૮
 કુંદનિકા કાપડિયા ૫૩, ૭૧
 કૃષ્ણકાંત કઠકિયા ૧૩૦
 કેતન મહેતા ૧૪૯
 કલોક દેવી ફટ્ટેસ ૧૨૬, ૧૪૫
 સુભાષી ૭૪
 મણેશ દેવી ૧૪૨, ૧૪૫
 મની કહીવાળા ૮
 ત્રિશીલ કનક ૧૦૬, ૧૪૧
 શુભવંત શાહ ૭૩, ૮૩, ૮૫, ૯૨-૩
 શુભાવલસ પ્રોહર ૧૪૨
 શુભામમોહમ્મદ શેખ ૯, ૧૨, ૧૬,
 ૨૫, ૭૪-૭, ૭૯, ૮૭, ૧૩૮,
 ૧૪૧, ૧૪૭, ૧૪૯
 મેસ ૯૬
 ચતુર ચૌહાણ ૧૦૦

ચતુર પટેલ ૪૨
 ચંદ્રકાન્ત રોષીવાળા ૧૨૩-૫, ૧,
 ૧૩૮, ૧૪૦, ૧૪૪
 ચંદ્રકાન્ત બાણી ૬૪
 ચંદ્રકાન્ત સેક ૯, ૭૩, ૧૨૮, ૧
 ચિત્ત મોહી ૯, ૫૧, ૭૨, ૧૦૬-
 ૧૦૯
 ઝોઝાર વાયેહે ૧૧
 ચંદ્રશેખા ૧૪૮
 ચંદુ મહેરિયા ૪૫
 ચંદુલાલ સેઠારકા ૫૬
 ચાંપસી છંદશી ૧૫૦
 જનશીલ સ્વામીનાથન ૧૪૮
 જટુભાર્ષિ પર્નિયા ૧૦૦
 જનક દવે ૧૦૫
 જયદેવ શુભ ૯, ૧૨, ૨૫-૮, ૭
 ૧૪૩, ૧૪૫, ૧૫૩
 જયંત ગોહાલી ૧, ૧૧૦, ૧૧૦-૧
 ૧૩૦, ૧૪૦-૧, ૧૪૪
 જયંત ગાડીત ૬૩-૫, ૭૦, ૧૧
 જયંત પાઠક ૮, ૭૩, ૯૦
 જયંત પારેખ ૧૦૫, ૧૪૧, ૧૪
 જયા મહેતા ૬૩, ૯૬
 જયેન્દ શેખડીવાળા ૯, ૩૬-૭
 જયશંત ધ્રુવર ૧૪૧
 જિગ્જિસાપો ઉચારેતિ ૧૧
 જીવણ કાઠિય ૪૫
 જેસેક પરચાર ૧૩૦
 જેસેક મેઠવાન ૫૬, ૬૯, ૭૪,
 ૮૭, ૮૯
 જ્યોતી પોલ સાર્વ ૧૪૨

જ્યોતિ ભટ્ટ ૧૪૮
 જ્યોતિષ બની ૭૩, ૮૭
 જ્યોર્જ હુકાચ ૧૨૯
 જ્યોર્જ સાંતાયના ૧૧૬
 જહોન મિલ્ટન ૧૪૨
 જહોન સ્પાઈનબેક ૧૨૭
 આઠ દેરિયા ૧૨૬
 ટામસ એસ. એલિયટ ૮૨, ૧૨૪
 ડાવલ ડોકોર ૪૦
 તરુલતા દવે ૫૬
 તરુલતા મહેતા ૫૬, ૭૧
 તારિણીબહેન દેસાઈ ૫૨
 તોદોશવ ૧૨૪
 ત્રિભુવનદાસ હુકાર 'સુદરમ' ૮,
 ૪૦, ૮૮, ૧૨૩
 દલપત ચૌહાણ ૯, ૪૫, ૫૫
 દલપત પઠિયાર ૯, ૪૫
 દલપતરામ કવિ ૧૩૭
 દાઉદ જરમેલા ૪૩
 ડાન વાલેલા ૪૩
 દિગ્ગીશ મહેતા ૭૩
 દિનેશ કોઠારી ૧૪૦
 દિલીપ બેધી ૪૧
 દિલીપ અવેરી ૯, ૧૩, ૧૫, ૨૦-૨,
 ૨૪, ૧૪૫
 દિલીપ રાણપુરા ૫૫
 દુષ્યંત પંડ્યા ૧૪૩
 ધવલ મહેતા ૧૪૪
 ધીરેન્દ્ર મહેતા ૫૪, ૭૧
 ધીરુ પરીખ ૧૩૮, ૧૫૦

ધીરુબહેન પટેલ ૫૩, ૭૧
 ધીરુભાઈ ઠાકર-૧૧૯, ૧૩૦
 નગીનદાસ પારેખ ૧૧૫, ૧૨૮
 નટવરલાલ પંડ્યા 'ઉચ્ચનસ' ૮, ૭૩
 નટવરસિંહ પરમાર ૧૪૦
 નવના ઠાકર ૧૪૧
 નરગીસ દત્ત ૮૨
 નરસિંહ મહેતા ૧૨૦-૧
 નરહરિ ૧૧૩
 નરેશ વેદ ૬૩, ૧૨૯, ૧૪૧
 નર્મદાશંકર કવિ ૧૧૬, ૧૨૧
 નલિની મલાની ૧૪૮
 નવલરામ પંડ્યા ૧૧૬, ૧૨૧, ૧૩૩
 નાતાલી સારોત ૨
 નાયાલાલ દવે ૮
 નિખિલ ખારોડ ૯
 નિરંજન ભગત ૮, ૧૪૨
 નીતિન મહેતા ૯, ૧૩, ૧૫, ૧૮,
 ૧૩૦, ૧૪૫, ૧૫૩
 નીતિન વિ. મહેતા ૪૦
 નોલ ચોમ્સ્કી ૧૨૪

પન્ના અમ્બુ ૭૩, ૮૬
 પન્નાલાલ પટેલ ૬૩-૪, ૬૯, ૮૧
 પરેશ નાયક ૭૨
 પાન્સો નેરુદા ૧૧
 પાંકુરંમ દેશપાંડે ૧૪૪
 પુરુષોત્તમ બેધી ૭૨, ૮૭, ૯૦, ૧૩૦
 પૂબલાલ ૮
 પોલ વાલેરી ૧૧
 પ્રતાપસિંહ રાઠોડ 'સારસ્વત' ૪૦

મોક્ષ પરીખ ૯, ૧૩, ૧૫, ૧૮
મોક્ષમાર પટેલ ૧૦, ૧૧૪, ૧૨૧-
૨, ૧૨૮, ૧૪૦, ૧૪૫

મનીષ કે.નૂકર ૧૦૦
મનીષ દરજી ૭૩, ૮૦, ૮૨, ૯૬, ૯૮
મદ્દલા પારેખ ૨૫
મણિવન મહેતા ૧૪૫
મિત્રવદન શેઠ ૪૦
મીતિ શાહ ૧૩૦
મીતિસેન ગુપ્તા ૧૪૪
મિમાન્સ ૧૨૫
મિનિનાંક સોરઠી ૧૨૬
મિત્ર શાહ ૯
મુકો ૧૨૬
મિત્રિય ઠાકર ૪૨

મ. ઠ. ઠાકર ૪૫
મુકલ ત્રિપાઠી ૮૬
મુકલ રમે પાં
મુકલ દેસર ૯, ૧૪૧
મુલ્યાઈ રાવત ૧૩૫, ૧૫૦-૧
મુતોન પ્રેમ ૧૧, ૧૦૯
મહાકુરમાઈ વાંક ૫૯
મણુ દાવલપુરા ૧૨૯
મણુ સુધાર ૧૩૮
મારીન મહેતા ■
માલા સરસ્વતી ૧૪૮
મિહારીલાલ ટાંક ૧૫૦
મેનિરોવો કોચે ૧૧૫
મતવતીકુમાર રામા પટે-૩, ૬૪-૫,
૭૩, ૯૧-૨
મદ્દલાન ઝવેરી ૧૦૫

મ. ન. વજુર ૪૬
મારત નાંચક ૯, ૩૧, ૩૩, ૭૪
૭૭-૮, ૯૭
મારત વાંચક ૯
માનુપ્રસાદ ત્રિવેદી ૭૧
માનુપ્રસાદ પંડ્યા ૩૬
મારતી દલાલ ૫૭
માલમદ ઠાકર ૧૪૪
મીણુ મેપેરિયા ૯-૧૦, ૧૯-૨૦,
૨૨-૩
મીણુમાઈ પારેખ ૧૨૯, ૧૪૦
મુપેન ખખખર ૧૩૮, ૧૪૫
મુપેય મખખુ ૯, ૧૬-૮, ૫૧,
૧૪૪
મોજ ૧૧૫, ૧૧૮
મોળાભાઈ પટેલ ૭૩, ૧૨૭, ૧૩૦,
૧૪૪

મણિલાલ દેસાઈ ૧૨, ૧૬
મણિલાલ પટેલ ૯, ૨૮, ૬૧, ૭૦,
૭૩, ૮૦-૨, ૯૬, ૧૫૩
મણિયાંર ભદ્ર 'કાન્ત' ૪૦
મણ રાવ ૬૮, ૧૦૯, ૧૩૮, ૧૪૧
મણસુદન મણી ૧૨૬, ૧૪૪
મનહર ભની ૯
મનહર મોહી ૧૫, ૧૨૪
મનોજ ખરેરિયા ■
મનોહર ત્રિવેદી ૯, ૪૨
મરવ ઓઝા ૧૪૭
મમ્મટ ૧૧૫
માધવેલ હનુમનો ૧૧૬
માણેકલાલ પટેલ ૩૯

મારિયા વિને ૯૧
 મિલાન કુન્દરા ૧૪૩
 મીના ગાંધી ૧૪૧
 મીરાં ૧૨૩
 મુકુલ ચૌકસી ૯, ૪૨
 મુકેશ વેલ ૯, ૧૮
 મેધનાંદ ભટ્ટ ૯, ૪૩-૪
 મેઘુ આનંદ ૧૧૫
 મોનરા ગિચડાણી ૧૨૬
 મોહન પરમાર ૫૫-૬, ૫૯
 મોહનલાલ દેસાઈ ૧૨૦
 મોહનમદ ભાંડક ૬૪
 મહેશ દવે ૯, ૨૮-૯, ૧૪૩, ૧૪૫
 મુ. આર. અનંતમૂર્તિ ૧૪૫
 યોગેશ જોષી ૯, ૧૬, ૭૦, ૭૪, ૮૭
 યોગેશ પટેલ ૫૬
 રઈશ મણિવાર ૪૩
 રણવીર ચૌધરી ૯, ૫૪, ૬૩-૬, ૧૦૧,
 ૧૨૦
 રજનીકાન્ત રાવળ ૧૪૫
 રજનીકુમાર જોશી ૧૪૧
 રજનીકુમાર પંડ્યા ૫૫
 રતિલાલ અનિલ ૧૪૬
 રમણભાઈ નીલકંઠ ૧૦૬
 રમણલાલ જોશી ૧૧૫, ૧૧૯-૨૦,
 ૧૫૩
 રમણલાલ દેસાઈ ૬
 રમણલાલ આરુ ૧૩૦
 રમેશ જોડા ૬૬, ૧૪૪
 રમેશ જાની ૭૩, ૮૭

રમેશ દવે ૭૪, ૮૭-૮
 રમેશ પટેલ ૪૩
 રમેશ પારેખ ૯, ૩૫, ૫૨
 રવીન્દ્ર પારેખ ૫૮
 રશીદ ખીર ૧૫૩
 રસિક શાહ ૧૪૫
 રંગાળદેવ ગાંધી ૧૪૦
 રાજેન્દ્ર ભડેજ ૧૪૬
 રાજેન્દ્ર નાણાવટી ૧૧૮
 રાજેન્દ્ર શાહ ૮, ૨૫, ૪૦, ૧૨૩,
 ૧૩૮
 રાજેન્દ્ર શુક્લ ૯, ૩૫
 રાધેશ્યામ શર્મા ૫૦-૧, ૬૦
 રામનારાયણ પોઠક ૪૪
 રામચંદ્ર પટેલ ૮૧
 રામપ્રસાદ શુક્લ ૧૪૭
 રાવજી પટેલ ૯, ૧૨, ૧૬, ૨૪,
 ૩૫, ૮૧
 રેને વેલેક ૧૨૧
 રોહા આચાર્ય ૧૨૬
 શાહસેનર ઠાકર ૯, ૧૨, ૧૫, ૨૦,
 ૨૪, ૪૫, ૮૬, ૧૦૪-૫, ૧૩૮,
 ૧૪૮
 શાહસેનર પુરોહિત ૧૪૫
 શાલજી મણિવાર ૧૦૬
 શોભન ૧૨૪
 તરદરાજ પંડિત ૪૫
 વર્ષા અંકલબ ૫૪, ૭૧
 વસુભદ્રેન ભટ્ટ ૫૬
 વળ્લતોળ ૧૧૨

વારિજ સુહાર ૪૩
 વિજય તેડુલર ૧૦૬, ૧૪૦
 વિજય શાસ્ત્રી ૫૨
 વિજુ ચલાત્રા ૬
 વિનાયક પુરોહિત ૧૦૦
 વિનોદ બાવળુ ૧૩૦
 વિનોદ જોશી ૬, ૨૫, ૨૭, ૪૨, ૧૪૩
 ૧૪૫
 વિનોદ પરમાર ૧૦૦
 વિન્સન્ટ ચર્ચીસ ૬૩
 વિભૂત શાહ ૫૫
 વિલિયમ રાઈટર ૧૨૧
 વિષ્ણુ પંડ્યા ૭૩, ૬૧
 વીનેશ અંતાણી ૫૮, ૬૦, ૬૪,
 ૬૭, ૭૨
 વીરચંદ ધરમણી ૧૪૮
 શંકર પટેલ ૪૫
 શાહ કોબેર ૧૧૪
 શાહ બોદસેર ૮૦, ૮૫
 શાંતિલાલ આચાર્ય ૧૩૬
 શિરીષ પરમાર ૫૬
 શિરીષ પંચાલ ૬૮, ૬૪, ૧૧૦,
 ૧૪૦-૨, ૧૪૪-૫
 શિશુપાલ ધાનજી ૬, ૪૧
 શિવકુમાર જોશી ૫૬, ૬૬
 શ્રીકાન્ત શાહ ૧૦૫, ૧૦૬
 સતીશ બાલ
 સત્યજિત રામી ૬
 સરોજ પાંડે ૫૬-૭, ૭૧
 સરપ મુવ ૬, ૪૪
 સંજુ વાળા ૪૧

સારંગ બારોટ ૧૦૦
 સિતાશુ ચલાચંદ ૧૦૮-૯, ૧૧૪,
 ૧૩૮, ૧૪૫
 સી. પી. ડેવેલી ૮૨
 સુધીર દલાલ ૧૨૦
 સુભાષ દેવે ૧૪૫, ૧૪૭
 સુમન શાહ ૫, ૧૦, ૬૬, ૧૨૦,
 ૧૨૩, ૧૨૫-૬, ૧૨૬-૩૦, ૧૩૧
 ૧૪૦, ૧૪૫
 સુરેશ જોશી ૬, ૧૦, ૪૮-૬, ૭૩-૪,
 ૮૦, ૮૩, ૯૪-૬, ૯૮, ૧૧૨-૪,
 ૧૧૬-૭, ૧૨૬, ૧૪૨, ૧૪૪-૫,
 ૧૪૮
 સુરેશ દલાલ ૭૩, ૮૫, ૯૨-૩
 સુરેશ બેટાઈ ૮
 સેમ્યુઅલ ગ્રેવરિજ ૧૧૬
 સેવલ ૧૧૭
 સ્વીકન પીપર ૧૨૧
 સ્વીકન માલામે ૧૧
 હનીફ સાહિબ ૬, ૪૩
 હરનન્દ પટેલ ૧૪૬
 હરિ વાર ૫૫
 હરિકૃષ્ણ પાંડે ૫૮, ૧૩૮
 હરિવલ્લભ સાયાણી ૧, ૧૧૨-૪,
 ૧૧૬-૮, ૧૩૬-૪૦, ૧૪૪
 હરીન્દ દેવે ૬૩-૫, ૭૨
 હરીશ મંવદમ્ ૫૫-૬
 હરીશ મોતાણુ ૬, ૧૦, ૨૦, ૨૪,
 ૧૪૩, ૧૪૫-૭
 હર્ષદ ઠાપડિયા ૭૪, ૮૭, ૮૯
 હર્ષદ ત્રિવેદી ૬, ૪૨

હર્ષદ ત્રિવેદી (પ્રાસન્ગિક) ૧૪૪-૫

હસમુખ પાઠક ૮, ૧૧, ૨૨

હસમુખ બારાડી ૧૦૨, ૧૦૭, ૧૦૯

હસમુખ શુક્લ ૧૦૦

હાન્સ માડામેર ૧૧૪

હિમત ખાટસુરિયા ૪૫

હેમંત ધોરડા ૯, ૪૩

હેમેન શાહ ૯, ૪૩

હેરલ્ડ ઓસ્મોન ૧૨૧

હેરલ્ડ બ્લુમ ૧૧૪

ઓક્ટોબર-ડિસેમ્બર ૧૯૯૨

કૃતિનામ સૂચિ

અખંડ આનંદ ૮૯

અડાખીડ ૫૨

અણસાર ૪૭

અતિથિમુહ ૫૪

અંચવા ૭૫

અનુદર્શનો ૧૧૬

અનુભાવન ૧૨૧, ૧૨૮

અર્થાત્ ૪૩

અનસ્ત સૂચી ૪૪

અનુદર્શનો ૧૧૬

અનુભાવન ૧૨૧, ૧૨૮

અને ભૌમિતિકા ૨૩

અનોરસ સૂચી ૪૪

અભિગ્ન શાસ્ત્ર ૧૧૨, ૧૧૬

અમરઅમરમર ૧૭૭

અમે તમારી કાળે મોર્ચો ૫૬

અમૃતા ૬૬

અરણ્યમાં આકાશ ઢાળાય છે ૮૦-૨

અર્વાચીન યુજરાતી ચંદનો વિશાસ ૧૭

અમુક ૩૫

અવતરણ ૩૧

અવાજનું અલ્પાણું ૧૬

અલોકવન અને બ્રહ્મા મિનારા ૧૦૧

અસમેધ ૧૦૭-૮

અષ્ટમોડવાય ૧૧૩-૫

અસૂચી ૬૬

અસ્તી-૧૨૮

અગ્નિવ પ્રતિષ્ઠા ૧૧૬

આજથી પત્રોને ગરમે હાખો

નક્ષત્રો સમનવા ૪૨

આઠમા દાવકાની કવિતા ૧૨૯

આઠમા દાવકા ૧૦૬, ૧૦૭

આધુનિકતા અને ગુજરાતી કવિતા ૧૨૭
 આસમાની રંગનો ટુકડો ૫૨
 આંખની ઈમારતો ૫૭
 આંગળાનાં આંસુ ૪૫
 આંગળિયાત ૬૯
 આંધળી ગલી ૭૧
 ઇલાદિ ૫૨
 ઇલમ્ સર્વમ્ ૮૧, ૯૪
 ઉત્તરરામચરિત્ર ૧૧૨
 ઉદ્ધાર ૧૪૭
 ઉદ્દેશ ૧૫૩
 ભિન્નમૂલ ૬૬
 ભિક્ષાપોહ ૧૩૫
 ભત્રીશ ૪૩
 એક ઉંઘર અને બહુનાથ ૧૦૨
 એકદા નૈમિષારણ્યે ૪૮
 એક નામે સુનતા ૫૭
 એકલું આકાશ ૧૭૨
 એતદ્ ૭૪, ૭૭, ૭૯, ૧૧૧, ૧૨૪, ૧૪૪-૫
 એંધાણી ૫૪
 એતપ્રેત ૩૬
 ઓળખ ૮૬
 ઇ ખ ઇ ઈ ૪૩
 કથાપદ ૧૨૫
 કથોપકથન ૧૧૩
 કલિક ૩૬
 કલ્પતરુ ૬૮
 કવિતા ૧૩૭-૮
 કવિતાની ત્રિવિધતા ૧૩૮
 કંઈક/કશુંક અથવા તો ૪૧
 કંઠાવટી ૧૪૬
 કંડીલ ૪૨

કાચિંડો અને દર્પણ ૧૩૮
 કાદંબરીની આ ૭૧
 કાફેલો ૬૭-૮
 કાફિયાનગર ૪૩
 કાવેરી અને દર્પણલોક ૭૧
 કાવ્યકૌતુક ૧૧૪, ૧૧૮
 કાવ્યચર્ચા ૧૧૩
 કાવ્યપ્રકાર ૧૧૫
 કાવ્યપ્રધન ૧૧૬
 કાવ્યવ્યાપાર ૧૧૫, ૧૧૮
 કિમપિ ૧૭૫
 કિંગલ રેવન્સવૂડ ૬૮
 કિલ્લો ૬૯
 કિંચિત્ ૧૧૩
 કુમાર ૧૩૫, ૧૪૯-૫૧
 ક્રકટસ ૫૬
 ક્રમ, મહત્ત્વ ક્યાં આપ્યો ૧૦૮, ૧૩૮
 ક્રાઈ ને ક્રાઈ રીતે ૫૬
 ક્રાઈ પલ્લુ એક ફૂલું નામ બોલો
 તો ૧૦૯
 ક્રાતરની ધાર ૫૨ ૬૯
 ક્રલાલ ૫૯
 ક્રોમ્બી ૧૩૩
 કૃતિ ૧૩૫
 ક્ષિતિજ ૧૩૩
 ખડકી ૬૯
 ખેવના ૧૨૫
 ખેવના (સામયિક) ૧૨૬, ૧૪૭
 ગણદેવતા ૭૨
 ગદ્યપદ ૧૦૮, ૧૩૮-૯
 ગાંધીની કાવડ ૬૫

ગુજરાતી કથાવિશ્વ ૧૨૯
 ગુજરાતી કવિતાઓ આસ્વાદ ૧૧૩
 ગુજરાતી દલિત વાર્તા-૫૫
 ગુજરાતી નવલકથામાં પાત્રનિરૂપણ ૧૨૯
 ગુજરાતીમાં વિવેચનતત્ત્વવિચાર

૧૧૪, ૧૨૧
 ગોરખો પછી ૪૩
 ગોવર્ધન પ્રતિભા ૧૩૦
 ગૃહપ્રવેશ ૪૮
 મંથ ૧૩૫, ૧૪૧, ૧૫૧
 ધર્મિક ભાષાક ધર્મિક જ્ઞાનજ્ઞ ૫૬
 વેશ ૬૯
 ચન્દ્રલાલ ૫૫
 ચિત્રપ્રિયા
 ચિંતકામિ મનસા ૧૧૩
 હાથવેરા ૪૯
 હંદોની કુનિયામાં ૧૩૦
 હંદોવિમર્શ ૧૩૦
 જનપદ ૩૩
 જર્ણવેતિ દલાલ અધ્યયન મંથ ૧૩૦
 જવા હાથે તમને ૫૩
 જળની આંખે ૨૮
 જનનિતિ મે કિમપિ ૧૨૯
 જનકા ૧૦૬-૭, ૧૦૯
 જિંદગી સંજ્ઞાની ૬૩-૪
 જીવલુહાર કથામાળા ૬૭
 જીવતર ૬૯
 જોમતેમ ૧૫
 જોન ગુજર કવિઓ ૧૩૦
 જ્ઞાનગીતા ૧૧૩
 જ્ઞાનસુધા ૧૩૩

ગુરાપો ૭૨
 ગેર તો પીધાં છે ભણી ભણી (૩) ૧૪

દક્ષી ૨૭૦ મન ૪૨
 દામ્યજોગ ૭૧
 દેહરીઓ ૫૨ વસંત ભેરી છે ૫૫

દુષ્કાંત મેઘ ૧૧૪
 ડોકલું ૬૯, ૧૩૮
 ડાબી મુઠી જામણી મુઠી ૫૧

વરન્દુષ ૪૨
 વાદલ ૧૩૬, ૧૪૭
 તીસા ૧૦૯
 ટુંદિયુંદિયા ૨૫
 ત્રિભા ૪૩

વિષરી બોલુ કિદરેચર ૧૨૧

વૃષ્ટિનું નમર ૧૩૦
 વસંત કાળે ૧૫૩
 વાટ ૫૩

દેરિદા ૧૨૬
 દેશાંતર ૧૩૦
 દશવંશક ૧૩૦
 ધમ્મ ૧૫૪

ધરતી યોગે પાછો વળે ૭૨
 નવચેતન ૧૪૦, ૧૫૦
 નવનીત ૧૩૫

નવલકથા, વાસ્તવ અને વાસ્તવવાદ
 ૧૨૮

નવલસામ (પરિચિંતા) ૧૩૦
 નવી દુઝી વાતની કથાઓમાંસા ૧૨૬
 નંદિતા ૬૫
 નામિકા ૪૦

નિવંશ ૬૭-૮

નિર્વાહ ૧૩

નૂતન નાટ્યાલેખો ૧૩૦

નેગેટિવ ૧૭૯

પગ બોલતાં હાજે ૪૨

પગલાંની લિપિ ૫૬

પગલાંમાં ભીતરું આકાર ૪૦

પરબ ૧૪૩-૪, ૧૫૧

પરિહૃત ગુજરાતી વાર્તા ૬૦

પર્વાય તારા નામનો ૪૩

પંક્તિયુગનું પુનર્મૂલ્યાંકન ૧૩૦

પારદર્શનનંબર ૭૨

પીછો ૫૯

પીઠું શુદ્ધાન અને કું ૧૦૫

પુનઃસંધાન ૫૬

પેરેકાઇઝ લોફ્ટ ૧૪૩

પ્રતિભા અને પ્રતિભાવ ૧૪૩

પ્રતિભાવાનું ઠંબથ ૧૨૩

પ્રપંચપુરાણ ૬૬

પ્રસ્થાન ૧૩૩

પ્રાથમ્ય ૫૬

પ્રેક્ષા ૧૩૦

ફાર્મસ સભા ત્રેમાસિક ૧૪૦

ફાર્સ ૬૭

ફૂલોની નૌકા લઈને ૪૨

ફલાવરવાઝ ૫૫

બદલાતી ક્ષિતિજ ૬૯-૭૦

બાજબાજ ૬૯

બિચારા જીવોનો વેશ ૧૦૫

બુદ્ધિપ્રકાશ ૧૨૩, ૧૪૫-૬

ભારતીય સંસ્કાર પરંપરા અને

આકાશવાણી-ડિસેમ્બર ૧૯૯૨

આંપણે ૧૧૮

ભાષાવિમર્શ ૧૩૫, ૧૩૯

બોંચબદલો ૩૮

મયામણુ ૪૦

મલાને ૪૩

મહાલિનિષ્ક્રમણ ૧૨૮

માર્ક્સવાદી સાહિત્ય ધ્યાનપ્રાપ્તિ ૧૨૯

મિલાપ ૧૩૫

મુખવટો ૬૫

મેલદૂત ૧૩૭

મોહલા મણિલાલ ૧૩૮

મોર જંગલો ૫૮

મૃત્યુબંધ ૭૨

રણજીવુ ૫૮

રંગભવાઈ ૧૦૫

રાઈનો દર્પણરાય ૧૦૬

રાઈનો પર્વત ૧૦૬

રાતોરાત ૫૫

રિક્તરાજ ૬૮

રમ નંબર નવ ૧૦૫

રે ૧૨૫

લઘુરો ૧૫૭

લક્ષ્મણની અગ્નિપરીક્ષા ૬૯

લાવણ્ય ૬૬

લોહરજન ભવાઈ ૧૦૫

વકોક્તિ જીવિત ૧૧૫

વકોક્તિવિચાર ૧૧૮

વચ્ચું ફળિયું ૬૬

વસંત ૧૨૩

વસિયત ૬૫

વર્ષા ઝરે વર્ષામાં ૪૦
 વાર્તાવરણ ૫૦
 વિ ૧૩૬, ૧૪૬
 વિખૂટાં પડીને ૫૬
 વિદ્યાર્થી ૧૩૫, ૧૪૨
 વિવેના પૂઝા ૫૪
 વિવેને ૫૬
 વિવેચન ૧૩૫, ૧૪૧
 વિવેચનની ભૂમિકા ૧૨૧
 વિવેચનના વિશાળિત ૫૮ ૧૨૪
 વિશ્વમાનવ ૧૫૦
 વીક્ષા અને નિરીક્ષા ૧૧૫
 વીધિ ૪૮
 વીક્ષા સદી ૧૩૩
 વૈદેહી એટલે જ વૈદેહી ૬૮
 વ્યપાનાં વીતકે ૬૯
 વ્યાસ ૩ ૧૨૦
 શબ્દની શક્તિ ૧૧૧
 શબ્દસંહિ ૧૩૬, ૧૪૬, ૧૫૧
 શાલવન ૭૧
 શાશ્વતી ૩૯
 શિખાંડી ૩૮
 શંગારપ્રકાશ ૧૧૫
 સમર્પણ ૧૩૫
 સમાસોચના ૧૩૩
 સમુદ્ધી ૫૬
 સમુદ્ધાનની પ્રયત્ન યજ્ઞના ૭૨
 સમુદ્ધમાધ્યમે ૧૩૦

સમુદ્ધ ૧૪૪
 સરસ્વતીચન્દ્ર ૬
 સર્જકની અંતરિક્ષા ૧૪૩-૪
 સંગ્રા ૧૩૫
 સંધાન ૫, ૧૩૦, ૧૩૬, ૧૪૮-૯
 સંરચના અને સંરચન ૧૨૬
 સંસર્જનાત્મક અભિવિદ્યાન ૧૨૪
 સંસ્કૃતિ ૧૩૪-૫, ૧૪૨, ૧૫૧, ૧૫૩
 સાવ પગલાં આકાશમાં ૭૧
 સાધનાની આરાધના ૫૬
 સાધુભવ ૧૦૫, ૧૩૬, ૧૪૮
 સાહિત્ય ૧૩૫
 સાહિત્યમાં આધુનિકતા ૧૨૬
 સાહિત્યિક તથ્યોની માન્યતા
 ૧૧૦, ૧૨૦
 સુદર્શન ૧૩૩
 સેતુ ૧૩૫, ૧૪૧
 સ્ટીડી ઈન મોડન
 -કુરોપિયન રિઆલિઝમ ૧૨૯
 સ્તનપૂર્વક ૫૨
 સ્વતંત્ર ઝેહારવ ૪૫
 સ્વામવટો ૫૮
 સ્વાધ્યાય ૧૪૧
 હનુમાનલવકુશમિલન ૧૭, ૫૧
 હનુવંદન ૧૦૬
 હલો ૫૯
 કુદમનો એકો
 કું એટલે કું નહીં ૪૫
 હોવારવ ૫૮

અનુક્રમ

✓ હવિત નિબંધ : જમદેવ શુકલ	૭૩
✓ ગુજરાતી નાટક : લવકુમાર મ. દેસાઈ	૯૬
વિવેચન : શિરીષ પંચાલ	૧૧૦
સાહિત્ય-સામર્થ્ય : રમણ સોની	૧૩૨
મહાવનં પુસ્તકોની સૂચિ :	૧૫૪
કલાનામ સૂચિ :	૧૬૫
કૃતિનામ સૂચિ :	૧૭૨

પ્રકાશન તારીખ ૨૨ : ૨ : ૧૯૬૩

ઐતદ્

વર્ષ ૧૪ : અંક ૧ : જાન્યુઆરી-માર્ચ ૧૯૯૩

એતદ્

વર્ષ ૧૪ : અંક ૧ : જાન્યુઆરી-માર્ચ ૧૯૯૩

સંપાદન

શિરીષ પંચાલ

જયંત પારેખ

રસિક શાહ

સિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

શિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૧૧૫
વર્ષ ૧૪ : અંક ૧ : જાન્યુઆરી-માર્ચ ૧૯૯૩

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૫૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :
રત્નિક શાહ ૨૪, બી/૧ ખીરાનગર
ખેસવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ-૪૦૦ ૦૫૪

જ્યોત પારેખ માલંગ, ૪૨૭, ૧૦મો સ્તો
ચેમ્બૂર, મુંબઈ-૪૦૦ ૦૭૧

ચંદ્રિકા પંચાલ ૨૩૩, રાજલક્ષ્મી
જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા-૩૯૦ ૦૧૫

સામ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પચાલને -દામે તથા વ્યવસ્થા
એજેનો પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલને સરનામે કરવો

મુદ્રણસ્થાન :
ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, પિરઝાપુર રોડ અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧ ફોન - ૨૦૫૭૮

ખંડિત કાંડ

દિલીપ ઝવેરી

અશોકવાડી

સીમાડે ટેમ પર ઈશ્વર
દીવાર પક્કા બનાયા

કેલેન્ડર હશે
ખૂંખાર જંગ ખેલનાર
ફિલ્મી હીરોનાં પોસ્ટર
અને કદાચ ખીલે ટાંગ્યાં
ભરત ભરેલાં બે સસલાં

સમીર પયદા હુવા
તબ કાંચકી ખિડકી લગાઈ

ફાટવા આવેલી ચાદરનો
પડદો
સામેની પાનબીડીની દુકાનનો
ટણકાર અને મોડી રાત સુધી

જાન્યુઆરી - માર્ચ ૧૯૯૩

કાનસનું આવીને બેસતું અજાણનું

તીસરી બાર ઘરવાલીકો

તીન મહિનેમાં તો ,

વેરાપલો

વણબોલખાતી ઘરજમરીનો

ભંગાર લીરા ઈંટો વસિ

અડીસો મેણ

ખાબોચિયે ઘૂંચવાતી રાખ

ઉપરવાણ છપરેકા ખારા જ સોલા મા

એનું એ જ આકાશ

રૂણાંયંભ

રાખઝએ વાળા કટાકઝ

માતા સીતા થલું કાંપે, હોં લેખણી ઉઝરોલ કાગળિયાં

ઝૂંઘડીએ જાએ અંધારાં કાસઠ ક્યાંક છાપે, હોં

કાંઠાબી જોરકીને રાંધે, હોં

એક સાથ ઊછળ્યાં સમકરનાં મોજાં જેમ હમર હાર રંગરૂટ થાય

લંકામાં કીર્તિ હવે સૂટર કે મોટર કે ટીવીની ચાંપ જો હયાલ

આગિયાળ આસમાન લૂટે

આરસાળ આસમાન લૂટે ઠેર ઠેર વહેરી કાગળિયાં

થણરાળ આસમાન લૂટે કાસઠ વેરી ઝાંપે, હોં

કટાકઝ ફૂટે

ને માતા સીતા થલું કાંપે, હોં

કેક રે પાતાળની ધરતી ઉપાડી માતા નીકળ્યાં'તાં તો મ

વાપરે ઘજમણી વાટ જેમ ઘરપે ને છાંય જેમ કબી પડે ભોંય

ખેતરે મિલોલ્યાં થાન છિડે

ખળાંની ઘણીયાં થાન છિડે

ગળાંની ઘણીની થાન છિડે

કીળિયા વણૂટે

સરનાખાં હીણાં કાગળિયાં

કટાકઝ ફૂટે

કાસઠ ટાકે તાપે, હોં

ને માતા સીતા થલું કાંપે, હોં

રાખઝએ વેડા કટાકઝ

કુખઝા ઘરતીને ખાંપે, હોં

ને માતા સીતા

અગ્નિપરીક્ષા

યુગોથી થીજેલા
પથ્થરમાંથી ઊગી નીકળેલા
પવનોમાં મહોરે છે લાવાની ગંધ
અને તપેલ ઘાતુઈ સ્વાદ
પીગળી પડેલ કામર પર
નિર્જલ ખટારાના પગ પજ
ચાસ પાડે નહીં
એવો નિર્જન સૂનકાર
વસંતમાં પાન ખેરવી
જરક જટિયાળાં કાંટાળાં ઝાડ
ફળહીન
છાયાહીન તાડ
પિત્તળભોટાળાં મકાન માથે હાંફે
તરસી ટાંકીનાં હરણાં
દશે દિશાએ પીંખાઈ
ઊંઠવા અસહાય ફસડાયલો તડકો
કસ્તર કૂડા હેઠ ઠંકાઈ
ચાસ ઝાલી થંભેલા
ખાલી કૂડા જેવા ખાડા
ક્યાં મ સંતાપા વિના
ઘાવ કરતો સુરજ
એની ઝાંખ ઝાંખે બાંધેલા
હત દરિયાને તરી
કરી ગયેલી આગમાંથી ધોવાઈ આવેલા
આ શહેરને હવે
કોઈ
ફરીથી
હદ પાર....?

૨૪૬

ઘોબીને કોઈ ગોતી લાવો, કાચ પડ્યા છે
બહુ આંખોથી ક્યાં એકઠાં, પાણી ઓછાં પડ્યાં
જન-યુઆરી - માર્ચ ૧૯૯૩

ફનસનું આવીને બેસતું અજવાળું
તીસરી બાર ધરવાલીએ
તીન મસિનેયે તો ,

લેણપણી
વસાઓળખાતી ધરવખરીનો
ભંજાર લીસ ઈંટો વાંસ
અરીસો મેઘ
ખાબોચિથે ધૂલવાતી રાખ
ઉપરવાલા છપરેકા પતરા જ સોલા યા
એનું એ જ આકાશ

રૂપાર્થભ

રામજીએ વાલ્ય કટાકડ

માતા સીતા ધણું કંપે, હો લેખણે ઉગરોલ કાગળિયાં
ઝૂંપડીએ જાએ અંધારાં કાસક ક્યાંક છાપે, હો
કાંટાળી બોરડીને રાંધે, હો

એક સાથ ઊછળ્યાં સમદરનાં મોજાં જેમ હાર હાર રંધડટ થાય
લંકામાં મેઈ હવે સૂરેર કે મોટર કે ટીવીની આંધ જો હબામ

અગિયારણ અસમાન તુટે
આરસાળ આસમાન તુટે ઠેર ઠેર વહેરી કાગળિયાં
પાંચરાળ આસમાન તુટે કાસક વેરી ઝાંપે, હો
કટાકડ તુટે

ને માતા સીતા ધણું કંપે, હો

ઠેક રે પાતાળથી ધરતી ઉપાડી માતા નીકળ્યાં'તાં તો ય

વામરે લજમણી વાટ જેમ ધરથે ને છાંય જેમ કળી થડે ભોંય

ખેતરે મિલોલ્યાં થાન છિડે

ખળાંની ધાણીયાં થાન ઊડે

મળાંની ધાણીયાં થાન છિડે

કોળિયા વાજુટે

કટાકડ તુટે

સરનાખાં લીલાં કાગળિયાં

કાસક ટાકે તાપે, હો

ને માતા સીતા ધણું કંપે, હો

રામજીએ વેઢ્યા કટાકડ

પુમાસ ધરતીને ખાંપે, હો

ને માતા સીતા

અગ્નિપરીક્ષા

યુગોથી થીજેલા
પથ્થરમાંથી ઊગી નીકળેલા
પવનમાં મહોરે છે લાવાની ગંધ
અને તપેલ ઘાતુઈ સ્વાદ
પીગળી પડેલ ડામર પર
નિર્જલ ખટારાના પગ પજ
શ્વાસ પાડે નહીં
એવો નિર્જન સૂનકાર
વસંતમાં પાન ખેરવી
જરઠ જટિયાળાં કાંટાળાં ઝાડ
ફળહીન
છાયાહીન તાડ
પિત્તળલોઠાળાં મકાન માથે હાંફે
તરસી ટાંકીનાં હરણાં
દશે દિશાએ પીખાઈ
ઊઠવા અસહાય ફસડાયલો તડકો
કસ્તર ફૂડા હેઠ ઢંકાઈ
શ્વાસ ઝાલી થંભેલા
ખાલી ફૂડા જેવા ખાડા
ક્યાં ય સંતાપા વિના
ઘાવ કરતો સૂરજ
એની ઝાંચ ઝાંચે બાંધેલા
હત દરિયાને તરી
ઠરી ગયેલી આબમાંથી ધોવાઈ આવેલા
આ શહેરને હવે
કોઈ
ફરીથી
હદ પાર....?

૨૪૬

ઘોબીને કોઈ ગોતી લાવો, ડાઘ પડ્યા છે
બહુ આંખોથી ક્યાં એકઠાં, પાણી ઓછાં પડ્યાં
જન્યુઆરી - માર્ચ ૧૯૯૩

ધાય, બોળતાં એક રંગમાં લાલ, લોહી ઓછાં પડ્યાં
કરીવી ધોળીને કોઈ ગોલી લાવો ગોલી લાવો ગોલી લાવો
ટોળે ટોળાં

હાથ વિનાના મુથાર
અંગૂઠા છૂંધા કુંભાર
બાવડા ભાંગ્યા લુહાર
ગરફના મોડવા મજૂર
ટાંટિયા તોડ્યા કાસડ

કઠિયારા છે	નથી કુહાડી
કઠિયા ઝાઝા	નથી ઈંટ
રંગારા	ના ભીંત

ખેતરે સમ ખાવાને ચપટીબર પણ બીજ જડે ના
આસમાનથી કોરાં તો ક્યાં વીજ પડે ના
તાડ જુકાયા તુટ્યા ભૂંટી ભૂખ ભૂંસતાં ઘેન ચડે ના
મૂની સીમે જરડ બોરડી અંગ બોડવા કાંટાનો અણસાર અડે ના

તો ૫ ધૂળટી હવા

ધોળવા

ધોવા

ધોળીને કોઈ ગોલી લાવો

શરીરની વાતો

કાન :

કાન એટલે અવણ એટલે કર્ણ એટલે	બાહ્યકર્ણ
કુંડળ વર્તુળ વખી વળીને કુવો	
જ્યાં વળ ખામ વામરો વિતાવ વિરમ	
ધોડાનીં તારસ રવાલ ચાલે વિકલ	
કાન એટલે ફલ જેને ધ્વનિકિન્ન ચગળે	
કળિયા જેવા કઠિન શબ્દ સ્વર છેવટ	
સુતિને લેત મૃત્તિકા સ્મૃતિસિદ્ધતે રોચાય	
કાનનાં ફળ કુંડામાં લાગે ઉપવન જેમલ સતશત મંડપંડ ચિરકાલ	

કાન-શંખ-ગોકળગાયની ઢાલ
 ગતિહીન મૌન ધુમરાતા ઘોંઘાટ
 કાન-અંધકાર તથાપિ
 કાન તથા અંધકાર અપિ
 કાન તથા કપિ
 કાક થા પિક
 સરખે સરખા દિખતે થે બસ
 એક દિવસ જબ સાંભળિયું તો કથા

મૃદ્યકર્ણ

કાન કરીને એક જનાવર બે મોઢાંનું
 મોઢાની બે કોર વાળની ડાળ હેઠળે લટકે
 દિવસે ઊંડે પતંગિયાની જેમ
 રાતના વનમાં વડવાગોળ બનીને ભટકે
 ભૂલભૂલિયા ગોળ ગોળ ગુંબજમાં આખર
 સપડાયા જલે પાણીની હાથેળીમાં પથરો
 તળિયે વળગેલાને વમન વમળના છબપાવડે ઝાલી
 મોંની ખાસ ખોતરી ફેંક્યો સાચા રાબદરતનનો પથરો

અંતઃકર્ણ

પાપકું કાન સાંભળે
 જેમ સૂર્યથી તડકાપું
 ને જેમ ગગનથી ચંદ્રાપું
 તેમ કાનથી સંભળાપું

અંતઃકરણ

પ્રથમ વર્ષ-નવા ઘરમાંથી

જયદેવ શુક્લ

ચપટી

ઝરઝર

ઝર

ઝર

તૂલ પર, ઘાસ પર

વાડના તાર પર, પીળી માટીના રસ્તા પર,

ધામા પર.

દરદરે

ઝરઝર હઈ

સીવતો જમ

માથો.

હવા મેદાનમાં આગિપોકોચી બની

હાંકે

ટપક

- ટીપું લીલું

ઝીલી

પૂરો સંતાપ

- પૃથ્વી.

જાંબુડિયું-મોરચિયું આકાશ

ટપકે ધમકી

ટપકે

બોહું.

કાનમાં

પરના પતર્યના છાપરા પર

માણું નખાવી દોડતાં

લવારા

બરકે.

છત

ટપકે

ટપકે

ફૂ...-

નાટક

જગદીપ સ્માર્ત

આ રંગમંચ

આ પડદો

આ ચીતરેલા સેટીંગ્સના અભિનયને

ટકાવતી ખીલીઓ.

આ મેકઅપરૂમમાં ડ્રેસવાળાની પેટીમાંથી

બહાર આવતા, સળ ઉડેલાતા પહેરાતા જરુક્સી જામા.

આ પાવડરના બેઈઝ અને મેકઅપના પડ ને

લિપસ્ટિકની માદક ગંધ.

નદી, સમુદ્રો, પર્વત ને ધરતીકંપ ને

એન્ટ્રી અને એક્ઝિટ કરાવતી.... આ....

એકની પાછળ એક અને એક, ત્રણ વિંચ.

આ સાઈકલોરમાનું ભૂરું આકાશ.

લાલપીળા ફૂલોના તીવ્ર પ્રકાશને ચીરતા

તારા મુખેથી બોલાતા પ્રોમ્પ્ટર સંવાદો.

બેકગ્રાઉન્ડમાં ધીમા પદ્યાપો વચ્ચે

ટેપરેકોર્ડર પર સરકતું સંગીત

નાટકે.... નાટકે

જાન્યુઆરી - માર્ચ ૧૯૯૩

હું પાંખાળી થરી કે સરકતી મત્સ્યક-યાના અભિનિવેશમાં.

સ્ટેજ પર વરસાદમાં નદાય,

અગ્નિમાં જલે કે ઠંડીમાં ગૂંજે.

મારી પ્રતીક્ષા તો મધ્યોત્તર

કપરકાળીના ખજખજાટ કે પટ્ટી પોપકોર્ન ચેલીના હુગ્ગામાં

બોહું રણકતી લેલના અણજમાં ગૂંજળાય.

પ્રેશાગારના અંધારા ભોવદમાં

ધુરણીમાં જડાવેલી મારી બે આંખ

જોવા કરે મખમલી જવનિકાના

સોં કેસની કાયની અડબેષ ભીંત

હું પાંખ વગરનો

મસ્તક હાથમાં લઈને બેઠેલો

જડાવેલો, જડાવેલો, ખોડાવેલો, પ્રતીક્ષારત

પ્રેમક,

બનારસ

લાંબા, સીધા, લંબચોરસ

ગંગા ઘાટના પીળા પત્થરના વળાંકો

નદીના સાથળ જેવા કિસ્સા ને ઠંડા બની

હજારો પગલાંઓને ભરખી ગયા છે.

અંધારી ભેજલ લાંબી સાંકડી ગલીઓના ઠંડા ભૂખરા રંગ પર

તરે છે દેવસ્થાનોના નિર્માણની રાત્રિઅંધ અને સિદ્ધર.

મૃદ જિજિવિષાઓ સાથે ભટકતાં ભગવાં વસ્ત્રોને હવે

ધુમ્ધુભવનના પાંખલાની કાલાની દોરી પર મુકાવવાનું કાલી ગપું છે.

અખલાઓની કાળી ઊંચી પલોળી ખૂંધ

સાંકડા વખડિ સૂતી સૂતી ધૂંધા કરે છે બપોરની ઊંધ.

સંભા કરી

નદી પારથી આવેલો, રાખનગરી પવન

ઘેરુ રંગનાં શિખરોને સોનાની બાથ ભીંડે છે.

આંખમાં સૂરમો આંજ, ભાંગે ગટગટાવી

લાલ રંગના ચોકડીવણા ગમછા

ડાલખંડીની હુમરીના બહેલાવમાં ઠરકરે.

શેરીના છેવાડે પડતી બારીઓના સમિયામાંવી

તબલાની ઘાપ અને ભૈરવીના આવાપ સાથે ઘસી આવે
રાત્રિનો પ્રથમ પ્રહર.

પૂર્વજોને અજવાળું મોકલવા પ્રગટાવેલો દીવો

ગંગાનો અર્ધ ચંદ્રાકાર વળાંક વટાવી

તરતો તરતો પેલે પાર પહોંચી જાય.

કાશીએ પહોંચતાં પહોંચતાં ઘાપ બાર બાર વરસ.

કરવત ફેરવવા આવેલો કસાઈ કબીર બની ભાગી જાય.

નદીમાંથી બહાર આવેલા અંજલિયુક્ત હાથ

ફરી એક વાર અર્ધ માટે ડૂબી જાય.

(સાંઘેબર, ૮૯)

ચિત્રસર્જન

ચિત્ર શરૂ થાય ત્યારે માત્ર હોય છે હાથમાં

પેન્સિલની પ્રવાહી રેખાઓ.

આડી, ઊભી, તીચડી, બળકટ

ક્યારેક બાળકના પગની પાની જેટલી નાજુક

ક્યારેક કેડે હાથ મૂકી કમરેથી ઝૂકેલી.

દોડતી, સરકતી, અટકી જતી, વહી જતી રેખાઓ,

ઝૂકી ઝૂકીને વૂટી પડે છે એકબીજાની ઉપર

વૂટતા-પડતા આકારોનાં વસ્ત્રોની ખેંચતાણમાં

ધારણ કરવા મડિ ન ધારેલાં શરીર.

અચાનક કાગળનો ઢોળાવ વટાવી

ચિત્રની મધ્યમાં કાળો રંગ ધારણ કરેલા બે પડછાયા જેવા આકાર

હાથમાં સફરજન લઈને પ્રવેશે.

પાછળ પાછળ આવે ખડકની લીલાશ સાથે અથડાઈને

ધાપલ ઘપેલો નેત્રહીન સર્પ.

પશ્ચાદ્ભૂમિમાં ફેલાય ઝેરનો કેસરી રંગ અને ભૂરું જંબુડી આકાશ.

નેત્રહીન સર્પ ઉતાવળમાં

પૂંછડીના પાછલા ઝપાટે દોળી નાંખે

પવાલાના લાલ રંગનું પાણી.

સફરજનના રંગનો સ્વાદ માણી ચૂકેલા કાળા આકારો,

ચિત્રની ફેમનો કાચ તોડી ભાગવાના નિષ્ફળ પ્રયાસમાં

કેદ થઈ જાય

રેખાઓએ નાંખેલી માછલીની જાળમાં.

ચિત્ર....

જાન્યુઆરી - માર્ચ ૧૯૯૩

કોહવાણ

રાજેરા પંડ્યા

એક

બે

ત્રણ

કોરડા વીંઝતા સબોસમ

સોળ ઊંઠે લોહી લેતાંક લાવલીલા

મણમણ

હથોડે હથોડે ઢોકાતા જપ ખીલા

ઊંઠે ઊંઠે

એક પછી એક બેદારતા આવે પડ

એક પછી એક જનમ

એક પછી એક મરણનાર ફેલાયેલાં

કાળા ધાખાં ખોતરતો

માનીઓનો બલ્લભગાટ

કીડીઓનો ખદબદાટ

બહારમાં સરકતી ઉપજાનો સખવળાટ

ઊંઠેનો ચરચરાટ

ફરી વળે

છિદ્રે છિદ્રમાં પુરાઈ ગયેલો ભેજ

સુંઠને ખૂંપાવી દઈ નાભિકેન્દ્રમાં

ચૂસ્યા કરે સંપરેલું પ્રવાહી.

નસ કૂલે કૂલે ફાટી પડે ગળાસોંસરવી

તંગ હવા ઊંચક્યાં કરે હવડ ઊડાણ

તિરાડ પડેલી જે તેમાં પ્રવેશી જાય

સૂસવતું અંધારું

ખૂણે ખૂણા કુગાપા કરે પડ્યા પડ્યા

ચત્તાપાટ

હાંભાં ટૂંકાં પહોળાં તીક્ષ્ણ ચોલાં અનેક

ઓજર નકશીકામ કરે

દંધો ફરતો જમ ધીમે ધીમે

આકાર પડાતા જાય એમ

મુંવાળા કે કેટલાક ખરખણડા

કોઈ ઉપસેલા તો કોઈ ઊંડા

ચકરાવ્યા કરે

કાગળના ડૂસાની જેમ ફંખોળી દે

ઘડીકમાં ક્યાં ને ક્યાં

ભૂંડની દાઢમાં ડૂસો થઈ જવા

ખારો ખાટો મીઠો તૂરો ડ્યૂરો

ધૂ ધૂ હોજરી ઠખોળી દે

ચારેકોરથી કુંકાપા કરતી રેતી ઠલવાપા કરે

રૂવે રૂવે છમકારા બોલાવતા સવાલાખ

દીવડા ઝગે

એટલી વાર

અવાજ ચિચિયારી દેકારો ખોખારો

અંતરિયાળ આંતરી લે

એટલી વાર

વળી પાછું કાળું રિખાણ તીર કાનસૂરીને

અડતું સૂસવતું પસાર થઈ જાય

જાન્યુઆરી - માર્ચ ૧૯૯૭

ઓકળી લીંપાઈં હજવે હાથે
 અંપાસં ભાતીગલ બનતું જાય
 અંગીનો અજાણાટ આંખમાં ચીતરતો
 આવે ભૂતાવળો ભાડા નાચ તાળીઓ
 હાંપ્રં અગાવી નાંખે એવું કમળું
 ઘાવ કરકરતી ચૂંદડીનું પોત
 સમણું અંધારમાં આછરતું.
 ફૂલોળ બધો બેસી ગયો છે તળિયે
 વીરડ જેવું જ આપું તંબોળ
 પોરો પોશે પીવા કરીએ એટલે
 ભોગળ ખૂલી જાય ખડક
 અજવાળું કિચ્કાતું ઊંધડતું આવે
 ઝળહળાટ મહેલ ઝાકમઝોળની
 રેલમણેલ ચારેકોર એટાંજરા
 ઝળહળે માંદોસૂરજ થોકી ભરે
 ખોપગ અજવાળું હવા જેમ
 હરેકરે પરદે પરદે કરકરે ઝીલું ઝીલું
 રણકે ચોકડ રાત્રી સિક્કાની જેમ
 ખજાડે અજવાળું સાવ સાથું સોનું
 અજવાળાનો ઝૂલો ઝૂલે
 પોપટરાય તે પરે સિંચોળે
 પોપટ તને આપું અજવાળાનાં બેસણાં
 પોપટ તને આપું અજવાળાનાં પોકણાં
 પોપટ સીતારામ બીલે ને
 બાથકીડ અજવાળું ખસી પડે
 ઠળી પડે
 ટગલોક ચમચીરિયાં ભીંતે અણપતાં
 તરકડે પગલે ચડે
 અજવાળું હળું હળું કમફળે
 રગે રગ ચટકે રાખીનું ફસલું
 સાત કમાડ ખોલ્યાં સાત કિંબરા

વળોટ્યા ઝરૂખે ઝરૂખે જોયું

પણ ક્યાંય કંકુપગલાં ન જડ્યાં
કે ન મળી કશી એંધાણી રાતરાણી
મધમધ્યાની.

પોડાર્યમાં જઈ જોયું તો માણકી
બાપડી બગાઈઓ વચ્ચે ઘેરાયેલી
પલાણ કેમ નાંખતું ? ઘરાર સાંઢ્યે
ચઢતું પડતું ને સાંઢ્યે તો ઊપડી
પવનવેગે સાત સાત રણ વીંધ્યાં
વીંધ્યાં રેતીનાં તોફાન ગાંગરતાં
પેટાળ વટાવ્યાં તો કંઈતક

અડખેપડખે રૂપાની ભીની વાસ
અથવચ પડતલ સીપ સીપમાં સચવાયેલું
રાણીનું સાત ખોટજનું આંતુડું ડળક ડળક
રુંગું આવી વધુ ગામની જોવનાઈને
ને ભફાંગ કરતો બૂરજ તૂટી પડ્યો
ધુબાકાભેર

ક્યાંકથી ઊભી નીકળ્યો છે પીપળો પોલાણમાં
હવે
એના ટેકે ટકી રહ્યા છે રડ્યાખડ્યા કાંગરા.

વિવર્ત

કમલ વોરા

૧

સ્વાધીસિક્ત કલમ

સરે

પીઠું

દર્શનમાં

કાળા ગુલાબ પર

પર્તિયાનાં જિભ

વહી જાય

સરકતાં જળ

પથરો વચ્ચે

વરાળ

ધાસ કરકર અનકોર

રાતું ધૂમ આકાશ

કળતું બોધાતું વરસે

અલરો

ઝીણા ઝીણા

ઝિલાયા કાગળ પર

૧૬

એતદ્

ઝિલાપ ઝરી જામ ઝાકળજુંદ

પવન

ઊઘડે ઉઘડે બુદ... બુદ....

ખડિયે ધુમ્મસ

ઝળુંબે

સોનેરી રેખ

લિખરાપ

લિલાપ

૨

પહાડ

થયો ભરાળ વાયુ વાદળ

જળ થયાં પીછાં

પંખી પથ્થર

ઝાડ ઊખડ્યાં ઊડ્યાં

પવન ઝાકળ

અગ્નિ

સળવળ્યો ઊછળ્યો વહ્યો ષષ્ઠારોમાં, રહ્યો

અવાક

સમુદ્રતળ ખસ્યાં

જળ જળમાં દલ થયાં

પવન ભાળ્યો રલ થયા

સૂર્ય

ઝપાં ઝપ્યા નેત્રમાં

ગાત્ર બન્યાં લીહનાં

મોહનાં પડળ ખસ્યાં

આભમાં મેહ વસ્યા

દેહમાં દેવ

તેજમાં તત્ત્વ

થળ હત્યાં તે જળ થયાં

તટ થયા તળ

અકળ ન રહ્યાં અકળ

સરળ થયા સળ

પળ થાય નિષ્પળ

જાન્યુઆરી - માર્ચ ૧૯૯૩

શરદના આ શ્રાદ્ધ દિવસોમાં

યજ્ઞેશ દવે

શરદના આ શ્રાદ્ધ દિવસોમાં

કોઈ કર્મભૂલમાં રહી રહીને કહી જાય છે સાવ જનાન્તિક

‘આપત્તી નિયતિમાં મૃત્યુ જ નિશ્ચિત છે

અને એ મનસ્વી છે સાવ તેના સ્થલકાળમાં.’

હાથ !

એથી અફર બીજું કશું જ વરદાન નથી

આવા જ કોઈ એક દિવસે

શરદનાં શસ્ત્ર-સેનોની રથમલતા છોડી

આ સોનલ તડકાનું ગીત ભૂલી જઈ

અંધવતી તુલવતી પૃથ્વીની આપા બંબેરી

એ લધાં ચાલ્યા ગયા છે

બોલોકના નિબિડ અંધારમાં

સોમના નાકામાં તરત થઈ બેઠી છે

પ્રેતપોનિમાં રહ્યો છે અલીતલી

ભૂતભંડો મઈ ભટકે છે સીમમાં

ને

કોઈ એકલદોકલને ભડકાવે છે.

સામે છાપરા પર છાંટોક દૂધ ને બટકુંક ભાખરી માટે

મોં વકાસતા કૂતરાઓ વચ્ચે

કાગડાઓની ઝપાઝપી

કાગવાસના આઠાને મારા પિતૃઓ ઝાંઝિઝાંઝ કરતાં ઊતરે છે

કેટલાક તો હજી હમણાં જ ચૂંધીને આવ્યા છે

જગ્યાના પોલાણમાં સડે છે સ્કંધ જંથાનું માંસ

હાથમાં છે મેદભરી કાયાનો જુગુપ્સિત સ્પર્શ

પે...લો દૂર વીજળીના તાર પર બેઠેલો કાગડો

મારા પ્રપિતામહ હશે

કમળ તોડતાં ગામના તળાવમાં મગર તાણી ગયેલી

પેલી બારીમાંથી કોઈના ધરના અંતરંગમાં ડોકિયાં કરતો કાગડો

તે કદાચ

અમારા કુટુંબના બાળવિધવા કૈલા હશે

ક્યારેક છાનોમાનો કપાળ પર ચાંદલો કરી જેતા

કોઈ દરિયો ખેડતા દેવ થયેલા

કોઈ ધીંગાણે ચડી પાળિયો થયેલા

કોઈને મરફીએ તેડાવેલા

મરજાના એ બધાં પાળેલાં

કઈ બુલુશા

કઈ લાલસા

કઈ ધુમાધા કરતી ઈચ્છાઓ

ભારેખમ શિલાની જેમ તળિયે બેસેલી વિકળ કામનાઓ

પેડી દર પેડી

મારા હુમ સુમ પિતૃઓને હડબડાવીને લલચાવે છે

ખેંચીને ઢસડી લાવે છે

કાયાના કિલામાં પૂરી દે છે

બાંધી દે છે મેરુદંડના ચૂષની સાથે

લપેટે છે નસનાડીને ચીંથરે

ભરે છે મેદમાંસ ને મજાનું

ભરભર ભૂસું મજાનું
 ને
 એમાં ફૂટે છે ધુમાતો ધૂંધવાતો પ્રાણ
 વિરાટના એ યજ્ઞમાં
 શોકના ઉદ્ગ્વાન સાથે હોમે છે શણગણ
 પણ પછી એ જ
 કાગડિયો રથવાટ
 ઝાંઠિ ઝાંઠિ જાવાં
 હજી તો શરીરવાસી જી હું
 પણ
 વાસી છે આ શરીર
 ને એથીય વાસી છે આ ભવભવની ભૂખ
 હે ભારી અનુગામી પેઢીઓ
 મને
 અમને
 મૃતકોને નિવાપાંજલિ આપજો
 જાહવીજળનું આચમન
 સાવ સ્વચ્છ થીનો દીવો
 બને તો ત્રિવેણીમાં ફૂલ
 અને જોરે રખે ભૂલતાં કાશી ગયાનું શ્રાદ્ધ
 એવી કોઈ નથી કામના
 શીલપુષ્પ થઈને આભો છું
 તોય
 હવે કોઈ કામના નથી પુણ્યસંચયની
 પાપપુણ્યની તુલા પર એક દિવસે
 બેઠી હતી એક અમથી માખી
 ને ઘભ્ભ કરતું જ નમી ગયું હતું પશું.

પુણ્યનાશ છે જીવનની ઓતસ્વિની
 ને
 પાપનાશ છે મરણની પ્રવહમાન ધારા

વૈતરણીની આ પાર કે પેલે પાર
 એવા ભેદનીય પાર
 હે અવગતિ પામેલ મારા પિતૃઓ
 ગર્ભના ગોદામમાં જ સડી ગયેલી મારી પેટી
 પું નામના નરકમાંથી હું તમને તારું છું
 સદ્ગતિ પામો
 મોક્ષ પામો
 નિર્વાણ પામો
 યશપ્રિયાની અલકાપુરીની પેલે પાર
 જ્યાં નથી વ્યથા માયા સંઘર્ષ
 નથી શબ્દ એકે આ પૃથ્વી પરનો
 કેવળ
 ઉક્રમનનો આનંદ
 સર સર સર્પાં મેદાનો
 સર્પાં શિખરો પછી શિખરો હરિત ઉપત્પકાઓ
 હવે
 નર્પા નીલા અવકાશમાં રક્તાભ જાંય
 વર્તુળો પછી મહા વર્તુળો
 પરિભ્રમણપથો દીર્ઘવ્યાપો
 નક્ષત્રનાં ઝુમ્મરો, પ્રકાશની પ્રલંબ પરસાળો, વિચ્છુરિત તેજપુંજો
 તેજની શતશત સલાકાઓ
 મહાધુમ્મટોની મૃદુવક રેખાઓ
 મીનની ઘોષ પ્રતિઘોષ
 રણન પ્રતિરણન અનુરણન મીનનું
 પણ
 કઈ અણજાણ શણે
 થૂ...ક કરીને કોઈ ફેંકી દે છે કળિયાની જેમ
 ઉશેટી નાખે છે ચોખાની ફોતરીની જેમ
 લોફરની જેમ મને હડસેલે છે મારામાં
 ને રહે છે એ જ
 ફરી ફરી એ જ
 તેલના ભાવમાં ગબડતો ગબડતો
 રોજિંદો હું

લે તીખા આ તડકામાં

હુંય ક્યાં ચડી ગયો આડવાતે

હજી તો પંચિયું પેરી ધાબે વાસ નાખવાની છે

દૂધપાક પૂરી ને વડાં આપટવાનાં છે

ને

૯.૪૨ની બસ પકડવાની છે.

નિમંત્રણ

રાધેશ્યામ શર્મા

દેવચક્રવી એની ચીંચીથી

પરોઢી પીળાશનું પૂંકાણું અજવાળું નીતરે

તું ક્યાં છે ?

તારું મુખ તો તારા મુખની યાદ જગાવતું

પ્રાચેતસ પ્રગલ્ભતાની દિશામાં દોડી ગયું

સ્ફૂર્તિ !

ચિનારની ચેષ્ટામાં રત અજ્ઞાત અંગડાઈઓને

અલ્પવિદા કરી દે

કેમ કે

ધરોની પરસાળના ઘાંભલે ઝૂલતી

અપ્રસરાની દૂંટીમાં ઊર્જનાભે આંગળી ઢાટી !

એ આવ-જા કરે છે તે

દાદરાની પાંસળીઓમાં હોલાઓ

પ્રભુ તું પ્રભુ તુંની રુદ્રશુર

સિન્ધુની વાવે અને વસે

એક પ્રલંબ લીલનું ખેતર...

નિવાસીઓના ગોંધાધેણી નિશ્વાસને

જન્યુઆરી - માર્ચ ૧૯૯૩

નખ નથી નહીંતર
 છતોની આળસી કરી
 - ગમનવ્યાપી ઉલ્કને
 પાંખો પહોંચી કરી પથારવા
 ઈશારા કરત,
 પદ થઈ મઈ છે હવા
 રેલસડકના ચપોચપ થાટા !
 પ્લેટફોર્મ પર વખૂટું પોલા શિથિનું
 આવશે હજુમે રવો
 કોળાયેલા ચવાણાના કણમાં
 કતલખાને જતાં બકરાંના બેબેકાર !
 જો તારા ચશિપાનું લટકતું નાઈ
 મિજાજ મચ્છરના મોંમાં જઈ
 બાસે.

તારો આવાર આખો
 આકાશી અથ રામે મરડતો રેટ !
 નફકટ નગરના બટરગાં
 મને અભિશાપવા ખોતાનો કાંકણાં
 ખોલીને
 અર્થ સ્વપ્ને જોડારે,
 સવારે હું વસતીના નખ આમળ
 ખાણીનું ધાત્ર લઈ આવવાની નથી ?
 શહેરના હુવાચ સત્તલીલી ઉત્પીડિત !
 લોકપૂજ્ય બનાવાયેલા નેતાઓના
 પૂતળા પર હઝારની અદૃશ્ય
 બહાર !

સિસોટીમાં સંકડાયેલા કિલ્લી ગીતમાં
 તારી કાખના સ્વેદનું સ્નેહર
 ગૂંથતો એક અટક્યાળો જોડર
 આંખથી કરતો કાંકરીયાળો.
 વૃદ્ધ શસુરની હથેલીમાં
 જડારેલી પુવા-આંખ
 આંખની છારે

કરે કુચમદનમ્મ
 આ તું શું જાણે ?
 કે મદપૂર્વક ખાણે ।
 'ઝૂ'માં ભુરંડા થયેલા
 વ્યાગ્રના લલાટે
 કરગલીઓ પડી
 અને તું તો બેતમા
 શા માટે
 સાંજની સાંકળી
 ઠળી પડતાં જ તું
 બારીઓ વાખવા માડે ?
 મરવાની હજુ વાર હોય .
 અને મારકણા મારવાડની
 મરકતી અટારીઓને
 કકળતી કરવાની કાંઈ જરૂર ?
 બી મા,
 સમકી થઈને સ્મૃતિનું
 સરોવર તારા
 ઉમરા સુધી નહિ છલકાવું.
 આજ રાતે
 દીવો પેટાવજે
 જ્યોત સામે દીવો કાંલ
 પાળીશ કે
 આપણા અંતરના
 પાણિયારાને
 ચીતરેલો નાગ
 નહિ આભડે !
 અમદાવાદ, ૧૬-૯-'૯૧

નાખ નાથી નહીંતર
 છતોની ચાલણી કરી
 ચમનગાપી ઉલૂકને
 પાંખો પહોળી કરી ચધારવા
 ઈશારા કરત,
 થક થઈ ગઈ છે હવા
 રેલસડકના ચપોચપ પાટા !
 પ્લેટફોર્મ પર વખૂટું પહેલા શિશુનું
 આવજો હજુપે રવડે
 ઢોળાપેલા મવાણાના કણમાં
 કલણખાને જતાં બકરાંના લેબેકાર !
 જો તારા ચણિયાનું લટકતું જાડું
 મિજબાન મચ્છરના મોંમાં જીં
 ભાસે.

તારો આગામ આખો
 આકાશી અશ સામે મરડાતો રેંટ !
 નક્કટ નમરના મદરજાખો
 મને અભિશપ્તવા પોતાનાં ઢાંકણા
 ખોલીને
 અર્થ સ્વપ્ને પોકારે,
 સવારે તું વસતીના નળ આગળ
 પાણીનું પાત્ર લઈ આવવાની નથી ?
 શહેરના હુવારા સ્તંભોની ઉત્પીડિત !
 લોકપૂજ્ય મનાવાયેલા નેતાઓના
 પૂતળાં પર હમારની અદૃશ્ય
 બહાર !

સિસોટીમાં સંક્રાંધેલા કિલ્લી ગીતમાં
 તારી કાખના સ્વેદનું સ્વેદર
 જૂથતો એક અટકચાળો જોકર
 માંખણી કરતો કાંકરીયાળો.
 વૃદ્ધ મચ્છરની હથેલીમાં
 જડાયેલી ધુવા-આખ
 હુકિયામની હારે

કરે કુચમર્દનમ્મ
 આ તું શું જાણે ?
 કે મદપૂર્વક માણે !
 'ઝૂ'માં ભુરાંટા થયેલા
 વ્યાઘ્રના લલાટે
 કરચલીઓ પડી
 અને તું તો બેતમા
 શા માટે
 સાંજની સાંઠણી
 ઢળી પડતાં જ તું
 બારીઓ વાખવા મડિ ?
 મરવાની હજુ વાર હોય .
 અને મારકણા મારવાડની
 મરક્તી અટારીઓને
 કક્ષતી કરવાની કાંઈ જરૂર ?
 બી મા,
 સમડી થઈને સ્મૃતિનું
 સરોવર તારા
 ઉમરા સુધી નહિ છલકાવું.
 આજ રાતે
 દીવો પેટાવજે
 જ્યોત સાખે દીધો કોલ
 પાળીશ કે
 આપણા અંધુના
 પાણિમારાને
 ચીતરેલો નાગ
 નહિ આભડે !
 અમદાવાદ, ૧૬-૯-'૯૧

એક બોલીના બોલનારા

કાનજી પટેલ

જમબીજનો ચાંદો

આકાશમાં મારેથી છીતરો

પણ

આયમવાનો નથી

સૂરજ ઊગવામાં છે તોય

વાગતો ઢોલ ઢળી રહ્યો છે

ધેરેયા ઢોલીયા

પહેલી ધારના છાકમાં વહે

પાટકમાં દાતિયા છવની કરકર

ઘડીય

જંરે નહિ

રાત એટલા સારુ જ થયી છે

કે પાટયો કોરાય

વહેર ખરે

ભેગો ઝરે

કાળી રાત સરખો બાંધવ પણ

રાતના ઘડનારા,
 તેં મોડી રાત સુધી નાચી
 જીવ આંકડે ભેરવ્યો
 આટલા ઉઘાડા અંધારામાં
 ઘોળા ઘોડાની કેશવાળી
 અડી ગઈ જાગતી આંખે
 ભાઈ,
 આ ઢોલ જ
 ઘરની વળી મોભમાં
 માળામાં વાંસકડામાં કોઠારમાં
 ગાડાં ગડેરાંમાં
 હળ ધૂંસરીમાં મોભઉબરે
 નોતરી લાવે બધું
 એ જ જગલે
 જોવનનો પાછોતરો ભાચરો
 રહી રહીને નાનપણ કાખ તેડી આણે.
 લોહીકણના ભાગ
 ભાગનાય ભાગ
 રોજ કરવાની
 ભૂમિ પી જવાની
 પીવાઈ જવાની
 તલપ ઉછેરે
 કાળી રાતે
 તલવારને ચઢાવે ધાર
 ધૂંટે ભોગ વૈરાગ
 કોયણીએ
 ઓશીકા ભાગે આંખ ઠાળી છે
 સૂરજનું પેલું પાસું
 ઘડમાં લંબી ખેંચી પડ્યું છે
 એક બોલીના બોલનારા
 આપણ
 ત્યાં સુધી
 અંધારામાં ઊડીએ
 જાન્યુઆરી - માર્ચ ૧૯૯૩

જાણતાં હોત તો

સૂર સાત

આઠ ફૂલ

નવ પાવણી

સોળ સોળ પાણી, સસગાર

ત્રિવિધ પ્રકૃતિ

રંગમંચ

જાનમાં ધુરંધરું વિધ્યા પ્રતિબિંબ

આ પૂરું નથી

કે છે ?

કેટલું, કેવું કહેવાય ?

અરધું ?

અવધું ગણવું ?

કોઈ દિશામાં ?

કોઈ તરફ નહિ ?

ભૂંડી નખ જેટલી શાખ

આંખા પર

અજવાબે પસગણમાંથી મોં દાખલે

અંધારે કડોડાટ મંતર છોડે

મોઘાસું દહાડે વગડીએ

ગોવાળિયાંમાં હરખનાં ફૂંચાં કરે

મહુબા ઢાળે

આભ લગી સિંચ લે

ઓરડીનાં મોં પર

કાળમુની આંખ મરિ

ખાંધાં અમ સીવી ઘોટલી કરે

ન જવા દે ઉપર

નહિ નીચે

કળિયે

૧ માં

પાદર ગૌચર લોકમાં
 નિર્જન ઘોર વનમાં
 ઉકળે એક હાંડી
 ગડાકુના કસમાં મોલ ને મોલ બેઠે
 ખર્ચા પાન ને બીમાં બતાડે એક રાગ
 ચીંચોડો નાખ્યો ભલી ભાતનો
 તાવડે કપ્પીદાર ગોળ
 રેડાયો માટલે
 ગોળથી ઝાઝા મંકોડા ઉમટ્યા
 સીકે દોણીને દહીંનો ભાર
 આડિયું ભરી ગોળ
 ચપટો લસણિયા ચટણી
 ફાળિયા જેવડો રોટલો
 ચિક્કાર કાચલી દહીં
 બંધ રાંધણિયું
 નળિયાના છછાબારેથી તેજ રૂપા સળિયા
 લીંપણ ખસેડે ચહોરના ગોળ સિક્કા
 સિક્કો ખસે એમ
 કોઈ સાદ ખૂલી આવે છે
 નંકી
 ઘોર વનમાં કોઈ બોલાવે
 હોંકારો નથી દેવો
 ઓ પરોણા,
 આલું જાણતાં હોત તો
 ધર ને વન વચ્ચે
 આભ ઊંચા વાઢ ઉગાડત વનથી ચ ઘોર અતિ ઘોર
 કે પહોંચત નહિ અહીં સાદ વનનો

બંદી

કિશોર જાદવ

તાજેતરમાં જ મેં ભાણું મક્કન પરાની વચ્ચોવ્ય લીધું હતું. એક મોટા ખંડમાં નવાસની ચોકડી ને ખૂણા તરફ ખુલ્લું રસોડું. જ્યારે બીજા બાજુએ ભીંત સરસો પલંગ દાખેલો. માથે બારીઓમાં કળીયૂનો મારેલાં કંતાન જડી દીપેલાં. મેડીબંધ ઈમારત ગંજરર વાળા ખખડધજ-ઢેકઢેકાણે જઈરિત થઈને ખખડી ગયેલી. બધી દીવાલો ખોટી. ઉપરના મજલે મકાનમાલિક તોમના કુટુંબકબીલા સાથે વસતા હતા. મોટે દીકરો તેની નવવધૂને લઈને અલ્લામદા બે ઓરડાઓમાં પડોપાથઈ રહેતો. ક્યારેક સિસોદીઓ વગાડતો, બહાર કહેરો પકડીને ચઢાડિતરમાં દાદરો આખો ધમધમાવી મૂકતો. તો વળી અધવચ્ચે જ મૂંઝોમંતર ખડો રહી જઈ, એકાએક વેળ ચઢી આવતાં, શહેર ભણી રહ્યુસર થઈ જતો. તે આમ દિવસપર્વત આપબ. ધરમાં રડરોળ ને કકળાટ મચી ઊઠતા. સગાંસંબંધીઓમાં શોધખોળ ને ભાગદોડનું વાતાવરણ સર્જતું. ત્યાં કોઈક ઓળખીતું તેને સમજાવી ફોસલાવી, જબરદસ્તીથી પકડી આણતું. મોંના એક ખૂણેથી આછીપાતળી લાળનો તાંતસો ઝરપતો હોય. માથાની બેરહટ બાબરી ઊભી, અક્કડ થઈ ગયેલી. દેખાને ગોરો, કૂટણે પલ્લ આમ દાવારંગો.

આખલા બારણાં બીડી દઈ, સવારના સ્નાનાદિ અમે પરવારતા હોઈએ ને પેલો દાદરો ધણપણતો હું સાંભળું છું.

અઠંધતી વરુઓ મદલતીક, ફુંગાર સજવામાં પડી હતી - રોજિંદા પરકામમાં પરોવાતાં પહેલાં. માથાની બરથક કેસરાશિઓને સંવારી, વચ્ચે સેંથી પાડીને એક પાછી એક ચીથો ખોસી, અંબોડો ગૂંથો, ફૂલવેણી બાંધી. પડપાવડર છાંટીને ટાપટીપ કરી લીધી. ગળામાં અછોડો ને બને હાથ પર ભરમાર કંકણોનો ખણકાટ જાંરિયાનની ચળકતી કિનારીઓવાળી સાડીમાં ધૂમાધૂમ કરતી નવોડા, તેની રૂપમદ્યો દેહ, વ્યવસોયું મધમસરનું કદ, પાટીલું મુખારવિંદ નજર સામે ઇવરાઈ.

એતદ્

જતાં લાગ્યાં. સાડીના એક છેડાને હવે આગળ ખેંચી આણી, કમ્બર પર ખોસ્યો. ત્યાં ગૂંચબંધ કંદોરો ચપસીને તેણે પહેરેલો હતો.

‘પણ આવડો મોટો ઠાકમાઠ કરીને, પરક્રમ કરતાં ફાવતું હશે ખરું ? જાણે હમણાં જ લગ્નમંડપમાં જવાનું હોય એમ !’ ટોળમાં હું હત્યો.

‘કેરાઓ તો ફરવાના હજી બાકી છે ને !’ હાથનો લટકો કરતાં એ બોલી.

‘આ લખચોચાંસીના કહે છે ફરીએ છીએ, તે કંઈ ઓછા છે ?’

‘છેડાગાંઠ કરીને અગ્નિસાખે એકવાર આંટા મારીએ, એટલે એ બધાં ચક્કરો આપોઆપ ટળી જાય. જન્માંતરના, શું સમજ્યા ?’ બોલતાં તેણે બધાં ઉલાળ્યાં. ‘આ ભવમાં અભડાવવાનો વારોય ના આવે.’

‘ખરું એટલે જ સ્તો, મારી આગલીને બબ્બે ત્રણત્રણ કરવા પડ્યા. વેવિશાળ મારી જેડે. જ્યારે પ્રીતનાં બારણાં બાંધી, ઓરતા ગુલાબ્યાં બીજા સાથે. લગ્નગ્રંથિએ જેડાઈ વળી ત્રીજા સંગાથ.’ હું ભારપૂર્વક બોલ્યો. ‘જેજે, તારુંય એમ ભમી ના જાય.’

સાંભળીને એ ચડભડી ઊઠી. વખતોવખત તેને અમસ્તાં જ આમ ચીમકી આપીને ચીડવતો.

‘બસ હરે ઝાઝો બકવાસ કર્યા વિના ઝટ પરવારી લ્યો. બધાં કંઈ તેના જેવાં છાપરપગાં હોતાં નથી.’ ઉતાવળ કરતાં તેણે મારી આગળ જમણનો બાજઠ માંડ્યો. ‘મારે બાબાનાં દર્શન કરવા જવાનું છે, આજ....’

‘કેમ શું માંગવા આટલી ઘનઘને છે ?’ મૈં જિજ્ઞાસાવશ પૂછ્યું.

દર્શનાર્થીઓની ત્યાં ભીડ જામે તે પહેલાં પહોંચવા, એ તકાતકી કરી રહી હતી.

‘તમારી મા મને કાઠી ના મૂકે, તેની બાધા આખડીઓ રાખવી છે.’ અત્યંત ઠાવકાઈમાં એ બોલી. ‘હું એમ કંઈ પાછી જવા ધોડી જ આવી છું ! મારગમાં સસ્તી પડી નહોતી. મારી મેળે ચાહી કરીને, કોઈના જેરજુલમ વગર મેં બાપનું ઘર છોડ્યું છે. તમારી ખાતર. તેમને કયો હક્ક, મને ખડેડવાનો...?’

‘તું નખશિખ સજીવજીને આવડો ભપકો કરે છે, નખરાળી નાર જેવો, એટલે હશે.’ બોલતાં મેં જીભ કચરી.

એ સાથે જ જાણે જાળ વ્યાપી વળતાં તેનું મોં ચાતુંથોળ ઘઈ ઊઠ્યું. તેણે ફુંફાડો માપ્યો. ‘તેમને અડેખાઈ આવતી હશે.’ પછી તુર્ત ગરમાટો ઉતારી નાખી, એ ખિલખિલાટ હસવા લાગી. એ જ નિવ્યાજ હાસ્ય. અમારાં મનાતાઈ પરિવારમાં બુદ્ધા થવા આવ્યાં. પણ તેમનો દમાકો જેમ્મો હોય તો જુવાન વહુને ય ટક્કર મારે. સોળ શણગાર સજી, પથારીમાં પોંડે છે. અઘરાતે ઘણીને સૂતા મૂકી, આદમકદ અરીસા આગળ વાળ સમારવા બેસી જાય. તમારી મા જુએ તો છળી જ મરે. ‘ઘરમાં ભૂત ભરાયું. ભાગો લ્યા’, કહેતાં પોલાચા જ બણી જાય. તો બોલો...’ કહીને તેણે મારી ચિબુક પકડી, હલાવી.

‘આ ભરજુવાનીમાં બધાં ચટકાં ના કરીએ, તો ઘરડીખખ્ખ વયે જરિયાનનાં વાધાં મારે શા ખપનાં ? ને આવતીકાલ દીકી છે કોણે ?’

‘તેથી જ સ્તો કહું છું, બાબાને ફૂલછડી ઘરીને દીધાંધુ માંગજે. આ શણભંગુર શરીરનો શો ભરોસો ? તાંબુક સુખ માટે કેટકેટલાં વલખાટાં મારવાનાં ?’

જાન્યુઆરી - માર્ચ ૧૯૯૩

‘માનં નહિ, પણ તમારું ચિરાયુ હું યાચવાની છું. તમે રહ્યા અચલાચલન સમા. તમારી છાપામાં બે પડી છવવાનું સંપડ્યું, એ જ મારે મન ચિરંતન.’ કહેતાં એ મને કોટે વળગી.

‘એ, એક બાજુ જમણ પીરસે છે, ને બીજા તરફ ચારા બેઉ બાવડાં બાંધી રાખે તે કેમ માલે ? તારાં હીરચીર ભણાં ચોખાઈ જવાનાં.’

‘મુક્ત-પ્રીત્તાક તો અમને વારસામાં લાભ્યાં છે, ગંડુરાજ. તે નહિ તો અમારા રાજવંશનું નામોનિશાન નહિ. તેમના પાસા રંગનો પાશ અમારા તોલીમાં ભલેલો છે.’ મારા નાકની દાંડિ પર તેણે આંગળીનું ટેરવું અડકાવ્યું. તેની હથેલીમાં મેંદીની વાલ્યદંડ ભાત જણે લોહીના ઉન્માદના ભકકરંગ શી પેં ભાળી. ‘આ બધો અજેપવારો ને ઉત્પાત તેમજ કારણેતરો !’

‘એ, હું તો સૌ પ્રથમ તેમાં પીડાને જ ધરમૂળથી ઓળખું છું.’ વળી મેં ઠંઠાવિનોદને આગમ વધાર્યો. મારા ચહેરા સામે મંદ્રાથેલી તેની કાજળઆંકુ આંખોનું નર્તન અને ધાસો ધાસનું ધપસાસ મચતાં હોય એમ થયું. ‘આ કઈ વિલ્પનું મુદિત તે ઓખી રાખ્યું છે?’

સાંભળતાં વેત એ ખડખડત હસી પડી. તેનો મંજુલ જ્વનિ ઓરકામાં પાધારીને વેરનિધારાત્મે, શમ્ભો બધો. ‘તેની ભયગ્રા ઓથે પેલો ડુંગર તમને કેમ કરી દેખાય, બધા!’

ત્યાં ઉપલા મજલે ઝૂલતી પિંડોળાખાટનો કડામાંથી ઉચુકાટ સંભળાયો. બારસે આવીને બંધ કમાડની સાંકળ ખુલ્લાવી. ત્યારે ઓરસે સ્વાદિષ્ટ વાનગીઓની સોદમ અને અરુંધતીની કિનખાથી વેશભૂખાથી જણે એકખરિયા સજમહેલમાં ધબબર પલટાઈ ગયો હતો.

આમેય એ રાજવંશી કુળની. ગાયકવાડના કોઈ હતક સાથે દૂરથી તેનું ઓત આનું સંકળાયેલું. પણ આ અગાઉ એલો કરીને ઉદ્દેશ એ ધરાવ ટાળતી - તેની ઢેકડી ઉડાવતાં, ખાલી વિખ્યાભિમાનમાં હું ખખાવી કાઢું, એ બીકે. ‘હવે તો સલ્તનતો તુટી પડી હતી. રાજવિરાજેની સાકમારી થઈ હતી. તેમનાં બંધજો પણ ક્યારનાંય રહેદેકે થઈ ચૂક્યાં હતાં. બધું વેરલછેરલ ને નષ્ટબદ્ધ થવા ધામ્યું હતું. માત્ર તેમનો કમદબો ને આ ભભક જળવાઈ રહ્યાં હતાં, એટલું જ.’ માને હું પ્રેમાધારણ આપતો. પણ ‘આવા કુળનાં જેજે, તારું કસણ કાઢી ના-ચાખે !’ એવી ભવ્યથી તલવાર મારા માથે અદુરુષ તોળાયેલી તેમને દેખાતી. અરુંધતીના કુટુંબીઓએ ધસ્તાળ ધમી હતી. જોડે તેના બાપુ ઉપદા પ્રકૃતિના કલાકાર, અલગારી છવ. પણ વડીલ કાકા નિવૃત્ત કોજદાર. મંજેરી અને દૈત્ય સમ. વિન્દ કસરે, વરકુટુંબીઓ જર કાચો કેર વરતાલી, તહિ તહિ પોકારાને, એવા. ‘તેઓ આપણું તલમાન ભગાડી શકવાના નથી.’ અરુંધતીનો સંધિયારો, સહસભય ઊંચારો છતાંય, જરખે-અજરખે અને અર્ધ-ગુમાવાસ રવીકારી લીધો હતો.

‘રસ્તે જતાં આવતાં તારાં જ દર્શન કોઈ કરી ના લે, તે સંભાળજે.’ તેને મેં સાવધ કરી.

‘હું તો આમ ચપટી વગાડતાંની વારમાં જઈને પાછી ફરી, જાહો. રીલા પકડીશ. પણ તમે હરાયા હીરની જેમ બહાર નકાશ ના આશકશો. સીધા ઓફિસેથી વેર. નહિતર ખીલે જ બાંધવા પડશે...’ કહેતાં એ ઘાટજને કમલાર્મય કામ ભાગવી, કૂલકટાકની જેમ પગથિયાં ઊતરી ગઈ.

પહેલા માનગી પેદીવાળાનાં કાગ નિપટાવી હું વેર પહોંચ્યો. ત્યારે સૂર્યનો એક ખંડ દુટ્ટી પડ્યો હોમ એમ પાછી દરવાજાનો સમસ્ત વિસ્તાર ઘચઘગતો ઓળો બનીને બળબળતો હતો. રસાયો જણે હોકતાં હતાં. ઓલરફ બાક અને માત્ર વાટુટયાં હતાં. ધોમધમાશમાં મિલમજૂરો-કામદારોની પચઈગી વસ્તીનાં ઓચોચીય લગાઓ ઉજજડ દેખાતાં હતાં. ધરોનાં બેસુમાર છાપરાંઓ ઉપર તાપની અળ સાપોલિયાંઓ જેમ તરવતી, ઊડતી હતી. બહારના

એતફ

નળમાંથી પાણીનો ફુવાસે ઉડાડી, અરુંધતીએ આંગણમાં છંટકાવ કર્યો હતો. એટલા ભાગમાં ઠંડક પથરાયેલી હતી. ઓરડામાં ફૂલગુચ્છઓ હાથમાં રાખી, તેને ગોઠવવાની ગડભાંજમાં એ હરફર કરતી, ક્યા ખીતની કડી લલકારતી સંભળાઈ. ‘પંખ હોતી તો ઉડ જતી...’

પેલા કળીચૂનાના આકાશમાં પારેલું બનીને ફડફડાટ કરી, સરી જવા માંગતી જલ્લે ચેતપરી શી એ લાગતી હતી. તેનાં પગ અધ્ધર થતાંની સાથે સમગ્ર દેહચિત્ર ચનચનીને ચંચળ બની ઊઠી હતી.

‘તારો કાકો ભૂંડોભટ્ટ, દૂંદાળો. દેખાવે એવો તો કદરૂપો; બહુ બિલામણો લાગે છે.’ રસ્તે પેલાનો ભાસ થતાં, તેનો ડર મને સાંગોપાંગ ઝસી ગયો હોય એમ હું બોલ્યો.

‘તો પછી તેમણે બબ્બે રાખી છે. તેમનું પેડું વસતું પકડું હશે તો વારાફરતી એ બેઉ જાડીઓને. તમારે ભાર ઓછો જ ઊંચકવો છે ! તમે તો એક રાખી તોય પોચકાં નાખો છો.’ તેણે ટીખળ ઉડાવી.

‘તને હું હિમતભેર નસાડી ગયો હતો.’ ખૂબ મોટું પ્રતાપી કામ કર્યું હોવાની મેં ઠાંસ મારી. ‘બધાં વચ્ચેથી તારું અપહરણ કરીને....’

‘જાઓ, ખોટી શેખીખોરી ના કરો. પહેલ કરીને હું જ મારી મેળે આગળ ભાગી નીકળી હતી. તમે તો ખોળાખોળ કરતા મોડેથી આવ્યા.’ તેણે મને સુધાર્યો.

ત્યાં સાબરમતી નદીનો વેકરપટ, કાંઠા પરની કોતરો અને પૂલને લગ્નલગ્નવાદી નાખી, કાળી સિસોટીઓ સાથે અંધકારને ગજવતી જતી ટ્રેન, વરાળ ઓકતા રાક્ષસી ભૂંગળાંઓનું દારુણચિત્ર મનોચક્ષુ સમક્ષ ખડું થયું. કોલસીછવાયા એ કાળમુખા મુલકની અરાજકતા માથે વ્હોરીને નીકળી પડેલી આ ઉદ્ભ્રાંત નારી. ફૂલમાળાઓ ઘરીને એક એવા દેવાંશી પુત્રને માંગતી હતી, જેના બળે અમારા દામ્પત્યની જ્યોતને એ અખંડ જલતી રાખી શકે. ‘મારા બાપુ તો લજ્જમણીના છોડ જેવા. બાબાનો હાથ અડકતાં જ લચી પડે એવા....’

‘તો પેલા કમને આપણે ઉલટાવી નાખીએ. બહાદુરીપૂર્વક હું ભાગી જઉં. ઉપરવાળા ચસકેલની જેમ જ સ્ત્રો. ચાછળ દીવો લઈને ગોતવા તું નીકળી પડજે...’

સાંભળતાં જ તેણે વલકડું ભર્યું, ‘તમને ખબર નહિ હોય. એ ગાંડિયાને તેની વહુએ એવો તો મેથીપાક ચખાડ્યો છે કે એના ટાંટિયાં દડબડાટ કરતાંક દાદરો ખખડાવવાની ખો ભૂલી જાય. તેની ફિલ્મ ઉતારી નાખી. તમેય વિચારી લેજો.’ કહીને તેણે મારા કાનની બૂટ આમળી.

બીજા દિવસે સાંજવેળા મારી જ પૂંઠ પકડીને અરુંધતીના આમજનોએ છાપો માર્યો. ધમાચકડી મચી ઊઠી. તેના વડીલ કાકા રેશમી પીળા ઝબ્બામાં તણતૂમ દુંદ ડોલાવતા, મદોન્મત ચાલે - જલ્લે નશાચૂર ડગ ભરતા, આવી પહોંચ્યા. માતંગું ઘરીર, ફૂલેલી કદાવર ગરદન અને માંસલ બાહુઓ, વાંકડિયાદાર એવા હાંધરાળા વાળની માથે મસમોટી છાજલી. જ્યારે બુઢા કલાકારે, ઘોડાનાં ડાબલા જેવા કાળા ગોગલ્સ આંખે ચડાવ્યાં હતાં. ગળામાં ઈસ્ત્રીબંધ મફલર. બદામી ગાંધવાળું ઊંચા કોલરનું જાકીટ અને માથે જરી ભરતની ગૂંથેલી ભાતીગળ ટોપી. સાથેનાં ત્રણચાર તગડા શખ્સો ઓચિંતા જ તૂટી પડ્યાં. અરુંધતી તો પલાઘાત થયો હોય એમ અરેરાટીમાં સૂઢમૂઢ ખોડાઈ ગઈ. અમારી વચ્ચે ઝપાઝપી ચાલતી રહી. બધાં અંદરોઅંદર વીંખાવીંખ કરતા રહ્યાં. તડાપટમાં મને કંઈ દેખાતું નહોતું. માથા પર જલ્લે લગ્ન ઠીકાતાં હું આંધળોભીંત ઘઈ પટકાયો. મારી છાતી ઉપર છીંકોટા નાખતા નરચિશ્ચાગનો વજૂ પંજે હતો. મારો એક હાથ બાવડામાંથી ખેંચીને જુદો પાડી દીધો હોય એવી દુઃસહ વેદનામાં હું રહેંસાળો.

હોવાકોશ આવતાં જેવું તો ઓરડો હવે ખાલીખમ હતો. ભાંગ્યોતુટ્યો સરસાખાન, આસપાસ તિતરવિતર થઈને હતો. બીજા ઘરવાનરી, કપડાં લતાં ચારેભાજુએ વેરવિખેર ધણધાં હતાં. બારણાં નોધારાં ખુલ્યાં હતાં ને જાણતું અંધાલં ટીળાં જેમ ભીડ કરતું ભાસ્યું. આંખના પલકારામાં જ ખેલ ખલાશ થઈ ચૂક્યો હતો. કોઈ કારના દુરવખામાંથી હું પસાર થઈ રહ્યો હોઈ એનો ઓધાર ઊતરી આવ્યો. વિનવિચિન ભાંતિઓ ને ઉપરાતળી ઝીલ્યાંઓ વચ્ચે રાતભર પીકાતો રહ્યો.

સવારમાં પાટણે આવીને ઓરડાની સાફચૂકી કરી, સાથ-સાથમાં ઈત્યાદિ વગે કપાં. મારી સારસંભાળ રાખવામાં, સારવારમાં એ ખૂંચી ગઈ. મારાં અસ્થિખજ્જનો ઠેકઠેકાણેથી અંદરથી ચૂરો થઈ ગયો હોય એવા અસહ્ય કબાલતમાં ઘોઝ દિવસો હું પચારીવશ રહ્યો. સમગ્ર વિસ્તારમાં ચક્રવાર ફેલાઈ ગઈ હતી. મારાં જૂનાં સર્ગસંભંધીઓ અંદરોઅંદર હરખાયાં. તેમનો મહોછો ગજાવાર ફલાંગો જ દૂર, ઓતપડે પડતો હતો. અમારી અવરજવરનો રક્તો તેમની પાદીઓને સાનરીને બજારમાં નીડગતો હોવાથી ભણ્યે જ કોઈનો ચેળાચ થવા પામતો. પણ વૈશાલી સાથેનું ચાફં વાગ્દાન મેં શેઠ કરેલું, તેનો વેરભાવ સમય અંતરેય હજી સાચો નહોતો.

‘આવડા મોટા શહેરમાં ખોલીઓનો તોટો થઈને. તે અમારી છાતી ઉપર જ તેની સગલીને લઈને બેઠો. અમને બચીને, અમારા મોંએ કાળી મેંશ લગાડવા.’

‘ઉકાંતરી કરીને લઈ આવ્યો’તો. ખરેખરી ઝડપાથો. દુરાચાર...’

પેલા ડિઆનોસીએ આમ અથવાદો ફેલાવી, મારી આજુબાજુ અલનવા તરંગબુકાઓ ચગાવ્યાં. પાટણ મને સામ આપવા મથી. ‘એ બધું વજ્રસાંભળ્યું કરીને, અંદરથી સાવ નીંભર થઈ જાઓ.’ પછી હળવેકથી ગજાગણી. ‘છીવો લઈને ચાખું જમ દૂધીએ તો પણ બાઈસાહેબ જેવી રૂપરાણી ક્યાં મળવાની હતી ! નરવી, રૂપનો કડકો.’

એ દરમ્યાન, વૈશાલીનો આશય મંડળ જોવામાં મારમાર સાઈકલ રમરમાવતી, જૂઠસાવેશમાં ઉપરાતળી ચક્રવો ઝાટતો રહ્યો. સાથેનાં મક્કનોની હરોળ પકડવાડે, ધનિષ્ઠ વસ્ત્રીની આડશમાં જ કપાંક એ રહેતો હતો. પણ આજતુલી સાવ સખીપની જ તેની હયાતીનો ખ્યાલ સરખો મને નહોતો. વળી આ ભાજુ એ કદાચિ કરક્યો સુખ્યં નહોતો. મારે ત્યાંની દુર્વેટનામે તેને ભારે રોમાંચ ઉપજાવ્યો હતો. મારામાં તેને એક સમભાવી સંપડ્યો હતો, એકસરખી નિયતિનો ભીગ થનાર. હર્ષચિકિત્ત કાઠી તાણાવેલીમાં એ ઉપરાતળે થતો મને ભેટી પડ્યો.

‘જીવમાં અસુરોનો ક્યાંમ પાર નથી. વાતકીઓ લમને કોઈપર રીતે ફાવવા છવવા દેશે નહિ. મારા બેહાલ ક્યાં, તેમ તપાસી કમ્પરો ઊંડાવશે.’ કાઠીને મારે ત્યાં સર્જપેલા કાંડની આડમાં તેના કુકર્મને એ દંકવા મળ્યો - જાણે કે મારો ભંડો કૂટી જવાથી, આપોઆપ તેવા અપરાધભાવમાંથી એ મુક્ત થયો હોય એમ એ હળવોફૂલ દેખાયો.

‘જેના કારણે કુટુંબ પર નાનોરી આવી, તે વર્ક્યા જોડે તો વરવા ના દઈએ. કદીપણ નહિ.’ વૈશાલીનાં વીલી સૌ ચડશે ભરાવેલાં. તેમના દમ્બાજને હું વણ વટાવી નહોતો, નાપકાર ગયો હતો. તેથી તેમનાં સ્વમન પલાયન હતાં ને મારી ઉપર થજ તેઓ ખજા હતાં. ‘કંઈ એકની ઉપર જ સિક્કાખહોર ઓછાં માર્યાં’તાં ! મૂરતિયાઓનો દુક્કળ પડ્યો નહોતો. છેવટે બીજવરમાંય શી ખોડામાં હતી ?’ બીજે-ચોકડું ચોકવાયાં, મારાં સાચાંબોટાં અપલવજો તારવીને તેમનું હેતુધીતનું હળિયું મને કડકવા દોડતું હોય એવું હડકાણું કરી ચૂક્યું હતું.

‘તેમણે બધી તૃષ્ણાઓ ત્યાજ દીધી છે. દુનિયાદારી પરથી વિતરાગ લઈ લીધો છે. વૈતૃષ્ણ્ય ખાલી ભગવાં ચઢાવ્યાં નથી, એટલું જ.’ મંગળના નાનાભાઈ શંકરે તેની દિમાપત કરી. ‘પછ કહેવાયું છે, કે અમારી વ્હાર જોઈતી હશે તો ઘડ આપવા ખરેખરે રહીશું. નર્મિત રહેજો. તેની અવેજમાં મને મોકલ્યો છે.’

તો અગાઉ તેના દ્વારા થયેલા મારા ઉચ્છેદથી એ સતર્ક હતો. મારી કૂમકે આવીને, તેનું સાદું વાળવાની તેની અંતરેચ્છા હતી, મેં વિચાર્યું કે પછી સહાનુકંપાનો પાખંડ. કેમકે તેના છેલ્લખટાઉ, વરસાગિયા વેશ, સાપકલને છટાભેર હાંકવાનાં નાજનખરાં ગયાં નહોતાં. શંકરે બીજું ઝડપ્યું : બાઈને પાકી આસીશું દુનિયા ઉલ્લપાલવ થઈ જાય તો ભલે.’ બોલતી વેળા, એક હાથને ચાકુ હુલાવતો હોય એમ ડિહાળતો રહ્યો. સિગારેટની લાંબી સટ લેતો, ધુમાડાનાં ગૂંચળાઓ અધર ઉડાડવામાં એ તક્તીન બન્યો. મજા જેવું વ્યાપામી, ખડતલ શરીર ગોળમટોળ ખાલાઓ ને હજપુજ ચહેરો.

તેના નિત્યના ઘામા, ઊઠાએક હવે મારે ત્યાં વધી પડ્યાં. મારા અંતરજકની જેમ ઘર સાથે એ હળીમળી ગયો. તેના પાસથી જ જાણે મારામાં ‘નજ સાથે એક પ્રકારનું વૈમનસ્ય ઘોળાતું લાગ્યું.

એ રાત્રે તેના મુકામ પર ભજનમંડળીમાં મને આમંત્ર્યો. આંગણમાં બે પાંખાળી લીમડો, રાવજાડથી વગાડનાર વાદક જેવો ખડે હતો. ઝાળખી પર ઉત્તરના લાઈટ લબડાવેલું, જૂલતા તેજના શિરોટાઓ હેઠળ આસમાની અસ્તરમાં બેઠેલી ટોળકી કાંસીજેઠાં વગાડતી હતી. વચ્ચોવચ મંગળ, તબલા પર એક હાથની આંગળીઓનો તીલીયોડો રચી, દુકકડ પર થાપ મારતો તીજા રાગમાં લલકારતો હતો :

‘ક્યા મુલકની માટી ને ક્યા ચાકના ધુલવા !

તમે તો તેના રૂડા કાંઠલા હોજી...

મીતના નિભાડે કોણે પકલ્યા ધુલવા !

ક્યા કંકરે કોડ્યાં તેનાં કાંઠલા હોજી...’

શંકર હામોંનિયમની ઘમઘને વેગભેર હલાવી સિલક ખવડાવતો, સૂરોની ચાવીઓ પર આંગળીઓના તાલબદ્ધ ઠેકાઓ આપવામાં, તો વળી કાન પર હાથની આડ મૂકી, છેઠી કડીને દોહરાવવામાં નિમગ્ન બની જતો હતો. ટોળકીનાં સૌ હવે એકતાન થઈને ધૂ મચાવતાં હતાં.

‘રહ્યા, એ ગાઈને છવ સોરવી ના માર. થેલું ‘મારો હંસલો નાનો ને દેવળ જૂનું તો થયું,’ ઉપાડને. બારસાખ ઝાલીને ઝિભેલાં વૃદ્ધાએ અનુરોધ કર્યો. થોડો સમય એમ તારસ્વરે ગીતોની રમઝટ ચાલી. વાતાવરણ તેમાં તદ્દપ બની જઈ, જાણે સ્થગિત ખડું હતું. મધ્યાન્તરે શરભતના ખાલાઓ વહેંચાયાં.

‘વૈશાલીનો છેલ્લેલો ગેળાચ કરવા અમદાવાદ ગયો’ તો. હાથ પીળા થયાં પાડીજતો. ‘અચાનક મંગળે મને સંબોધ્યો. ‘પાનેતરનાં રંગ મુકાયાં નહોતાં.’ નજમાંથી ધોધમાર વહી જતા પાસીની પોશ પોશ ભરી મોં ધૂએ ને પાનેતરના છોડે લુંછતી જાય. કહે કે, ‘આ ભવાટવીનાં આંટા તો ઠાલા પકરાં. તારા ઉભરાયેલાં પૂર પાછાં ઠેલ, મૂઆ.’ તે લગ્નની ધામધૂમની આગલી રાતે લૂગાંની પેટી સોતી આવીને કમાડ ખટખટાવેલાં. કહે, ‘પેલી યમરાજ વરણોડો લઈને આવી પહોંચે તે પહેલાં છટકીએ.’ મેં મુસાવી દીધેલું, ‘મૂર્ખ, કાંડું તો વાજતેગાજતે પકડવાનું હોય. આમ કાપર થઈને ચોરપગલે ભાગીએ નહિ...’

‘ખુબુ ઉપલી ચૂકમુ હવે અહીં શુ આ વેડફાત નામના હાથ થોવા આવ્યો છે ?’ તેણે પૂછ્યું
 ‘આખ આનક ના ચઢાવ, કહેલી હોય તો અહીંથી ઉપાડીને, ઘરનીના પેટાબમા ઉતારી
 મૂકુ ’ મેં બંબો બતાવ્યો

‘હવે તારા ખપની હુ રહી નથી મારો કોકો ખરણવી માર્યો હવેવાળો થયો, ઉપર ‘કહીને
 આગળી ચીંધી, અધાર આવળ ભણી ઉપાયો કયો ’ આપણા તો ખાલી બે તેના હજાર હાથ ’

‘કહેજા આ કયા પારાપણ લઈને બેઠો ?’ શકરે તેને ટકોર લગાવી ‘ભાણી દિવેલુ
 ખોતરવાનુ છોડ ’ એ સાથે હામોંનેયમની કળો ઉપર આગળીઓની ઝીંક વાગતા,
 સૂરાવલિઓની થોળીએ આરોહ અવરોહ લીધા બેઠકમાથી ઊઠીને હુ ઘર તરફ ફર્યો ત્યારે
 પેલી કકર પકિત મારી પીઠ પાછળ તીર બનીને વહૂટી હતી વૈજાલીના મોટેરાઓનુ દબાણ નકારી
 કાઢતા, મેં ઉપારેલુ વેણ શૂળ જેમ મારા માથામા ભીંકાયુ ‘ફૂટેલા કઠલાવાળો ઘડી કયા માઢરામા
 મારે મૂકવો, કહેશો મરા ?’ મોરડાની મારેય દીવાલો પર માએલા અંધારાનાં થોપકાઓનો ખરી
 ખરીને કળ પડકાથો હોય એમ હુ આમનેમ અકવડિયા લેતો, અટવાયો ‘મગલકેરા કપાં વિના
 તમે રીંખામુખ લીધા મારી યોજ લૂટી ’ કહેતા બૂઝામા ક્રતાવેલી અરુષતીએ ઓડિતા ઝબ્બ
 કરતાક મારુ કાડુ પકડ્યુ છળી જઈ, ભપકમ્પાસીમા હુ ઘડીબર ખોઢઈ રહ્યો ‘જુઓ, બહાર પેલો
 દાદરો ઘણવડ્યો ’ બોલતાની સાથે ઝટકો મારીને હાથની પકડ તેણે છોડાવી લીધી હોય એમ હુ
 ગડથોલુ માર્છ, ઘથારીમા પટકામો

સવારમા શકરે ઘટકોટ ક્યો ‘મહાન્યાલિકના પૂજા દીકરાએ બારીના કંતાનમા સળી જમ
 એવું હિંદ પાડ્યુ છે ત્યા રહીને આખનુ દૂરબીન ચીધુ તમાચ મોરડામા એ નિત્ય ખાંડતો હતો ’
 સાબળીને મારી ઉપર જલ્લે વજપાત પડ્યો હોય એમ હુ ફૂંકવાઈ ગયો.

આખરે મામલો અદાલતમા દાખલ કરવાની અને નિર્ણય લીધો અરુષતીના ધરપલ પર
 દબાણ કે તેના મોવડીઓ સાથે વાટધાટોની પેટવી બહુ ખરગત નીવડે એમ નહોતા સૌ ધુરધરોએ
 અદ્રષ્ટ એવી જાહે કિલ્લેબધી રમી દીધી હતી તેની દુર્ભયતાને સર કરીને અંદર પગપેસારો કરવાની
 દોડધામ ફોગટ ગઈ તેમણે અરુષતીને ક્યાક વાજતા કરી હતી મહાન્યાલિકની દોરવણી સારુ
 દાદરો ધમધમાવતો હુ ઉપરના મજલે ચઢ્યો લંમણા જ તેઓ આમડાની ભેગ બગલમા દબાવી,
 યાકથી લોથપોથ હલમલતા પહોંચ્યા હતા - ઠિલચભરના કામનો યોજ હજીય કસરડતા હોય એમ
 માવીમા બેસીને, લૂગડા ઉતારતાક સામે પાછીની તાબાફુંડીમા એ જય પલાખતા ઓકમાયા
 માથાના આગલા ભાગમા ગોળ મોટુ ટાલુ અર્ધે ઉપાડા સારીર થર વાળના ગુચ્છઓ, રાતોમાત્રો
 ચહેરો અને સ્નાયુગઠિત અવયવો ચમિયાને ઉપર ચઢાવી લેવાથી સુભડી માસલ જાવો છેક વગજ
 સુધી નગ્ન દેખાઈ પડતી હતી બે બહુવારુઓ તેમની ગાકડીમા તળેઉપર થઈ રહી હતી તેમના
 ચર નોડાબર ચઈ જલ્લ, બેઈજા એકસરકા લતનથી આલિકસા કોજ હલે, તે નટકી ઠરી કાઠાડ
 નહોતુ અગાઉ ક્યારેય તેમને મેડીએથી હેઠળ ઊતરતી એકાતી મેં દોઢી નહોતી

‘કહી ભાળ મળી ખરી ?’ ધરમાલિક નીચે ઝુટેલા ચહેરે કટપથા બોલ્યા વળી પેલો
 ભેજાજેવ થર છોડીને ભાગી નીકળ્યો કે શુ, મને દહેશત થઈ આવી મને મૂપ દેખી, બુઝુટિઓને
 ઝિંબે કમાન પેઠે તાણી એક વેથક દૃષ્ટિપાત કયો તમે બુઝયલ છો એ એમ કયા હાથ લાધવાની
 ની ?’ કઈક એવા જ અર્થગર્ભમા તેમને દંડવત્ મગ્ગામ કરી, પાથરણા થર બે બેઠક લીધી તેમણે

એવદ્

આંખોમાં સુરમો આંજેલો હતો. અચાનક સ્ફૂર્તિનાં સીકરો વચ્ચે તેઓ તરબતર થઈ ઊઠ્યા હતા. વહુવારુઓ ચપોચપ જઈને હીંચકા પર બેઠી-અમારા કશાક ગંભીર વાતાવાપમાં વિશેષ નહિ પાડવાના આશયથી કે પછી મારી અંગત, સનસનાટી ઉપજવનારી રોમાંચક કથા મારા જ મુખે સાંભળવાના કુતૂહલથી પ્રેરાઈને.

‘ફરિયાદ નોંધાવવા ઘારું છું.’ હું યોચવાયો.

‘સૌ ફરિયાદીઓ ખરી પીતે મૂળે અપરાધીઓ જ હોય છે.’ તેમણે નીચલા હોઠ પર રસિકતાપૂર્વક જીભ રસળાવી. અદ્યતનતા પગથિયે બેસીને ડેસ્ક ચાઈટરના કામમાં તેમણે આવી પારંગતતા હાંસલ કરી હતી.

‘મને ભાળ મળી છે. તેને જોરજુલમથી ગોંધી રાખી છે.’ સત્વરે પૂર્વભૂમિકા તૈયાર કરવા મેં અડસટ્ટે દલીલ કરી.

‘મતલબ કે હેવિયસ કૉર્પસ લાગુ પડે છે. ત્યાં વ્યક્તિને જકડી રાખવાથી તેની સ્વતંત્રતા ગંભીરપણે જોખમાય છે. તેને હરવા-ફરવાની ઝાઝી તક નથી.’ કહીને બન્ને પગની પિંડીઓ તળાંસવા મથ્યા. અમારી વચ્ચેનો સંવાદ સાંભળીને, ઉત્તેજનાવશ વહુવારુઓ જોરશોરથી હિંડોળો ઝુલાવતાં, એકમેકના કાનમાં ગૂંસપૂસાટ કરતી જણાઈ - જાણે ભાવવિભોર બકીઓ ભરતી હોય એમ. મારી ઉપસ્થિતિ જ તેઓ વીસરી ગઈ હશે, મેં વિચાર્યું.

‘તેઓ શા માટે ફાલતુ ભાષણો ધરમાં રોકતા હોય છે, તે તમારે જાણવું જરૂરી સમજું છું.’ તેમણે મને વાકેફ કર્યો. ‘વળી તમારા ચહેરાનાં હાડકાંઓ બહાર ઊપસી આવ્યાં છે. સામાવાળાના ગાલ પર વાગે.’ મને મારું ન લાગે, મારી માનદાનિ ન થાય, એમ કાળજીપૂર્વક તેમણે મને વખોડવાનું ટાળ્યું. આ વેળા પેલી વહુવારુઓ હવે પરસ્પરના બાહુપાશમાં લપેટાઈ જઈ, એકબીજાને આલિંગનો અર્પવામાં રત હતી. ઠંડક લેવા તાંબાકૂડીમાં બોબેલા બન્ને પગ માલિકે બહાર કાઢી, ઓટલી ઉપર ગોઠવ્યાં. તેની જરાહ જોતી મોટી દીકરી, અગાસીમાં સૂકવેલો રુંછાળો ટુવાલ મૂકી ગઈ. રૂપેરંગે, ચાલવાની કબજબમાં અદલ અરુઘતીની જ જાણે પ્રતિચ્છવિ. ફર્ક એટલો જ કે તેણે ચૂરીચાંદલો લગાવ્યાં નહોતાં, ને સાડીને બદલે ઘોળું ફોક ચઢાવેલું હતું. તેનાં ફીતાઓ કમ્મર પાછળ લટકતાં હતાં. તેથી, તેમજ માથાના વાળ કૂમતાંબંધ બે ચોટલાઓમાં ચપસીને ગૂંથેલાં હોવાથી એ ગભરુભાળા સમી દીસતી હતી. મને દેખીને એકદમ ઉદાસીન, નિર્લેપભાવથી સંકોચાઈ જવા જેટલી સભાનતા તેણે કેળવી લીધી હતી.

‘અંપલાવવામાં કશો વાંધો તો ના હોય. પણ એકવાર સરકી ગયેલું હાથમાં ફરી ઝડપાવાનો સંભવ બહુ ઓછો.’ તેઓ અવદવમાં હતાં. ‘આમ છતાંય વાગ્યું તો તીર...’ કહીને સ્થળસમયનો નિર્દેશ આપી, મને વિદાય કર્યો. જતી વેળાનાં અભિવાદન કરતાં, હિંડોળા પર મેં અછડતી નજર ફેરવી, બે સ્ત્રીઓની પડને ખાટ ઉપર બેઠેલી મોટી દીકરી બન્નેને છાવરી વળીને, ભરચક ખીલેલા ઘોળા ગુલાબ જેવી લાગતી હતી. પુલકિત, તાઝગીસભર ને મધમધતી. તેથી ધરમાલિક મારા કરતાં બમણીવયના, આથેડ ઉમરે પહોંચ્યા હોવાની અટકળ લાગવી. ભરજુવાનીની છોળ સાથે લહેરાતો, પમરાતો હું દાદરાનાં પગથિયાં ઊતરી ગયો.

સવારમાં અરજખતનાં કાનૂની કાગળિયાં ટાઈપ કરાવી, અમે નવનો મેઈલ પકડ્યો. ધરમાલિક ચમચમતી મોજડીઓ અને રોનકદાર પોશાકમાં સજ્જ. મોઢામાં રસબરસ પાનપટ્ટી. ભારેઅમ ચહેરા ઉપર સાહસિકતાની ખુમારી ને પ્રગલ્ભતા. મહાનુભાવની

તેઓ દ્રેનમાં બિરાજ્યા છે. એકએક મોકલાયા અનુભવતા અને ભર્પાબાદમાં, શહેરમાં એવા જ ગૌરવવંતા ભાવસંહિત અદ્યક્ષતાના પાંજરામાંથી તેઓ જુલપની આપે છે. છુટા પડતી વેળા ફૂલફૂલતાથી છલોછલ હાથ થિલાવે છે. એકી પર એકીને પગની પિંડીઓ દબાવનારા એ હાથની અંગૂઠીઓ વિશાળ મુલાખાનુંડને ડોલાવતી, સહવાવતી પવનવહારીઓ જેવી બાસે છે.

આખો વખત શંકર અંતર્ધુમી બનેલો હતો. ઊંડાણમાં ગરકાવ, કે પછી શૂન્યચિત અને નિઃશબ્દ - જલ્દે કાશી હસીવિહોજો. તે હવે ગથકીને સચેત બની ઊભા. દિવસે વાદબોધી મોદભાવાને દીધે અંધજી હતો. ભેળી હવા અને આછીપાતળી ગરમરની વાછંટ મોં પર ગથાટી રહી. વોર્ટ અને પોલીસ - પીઠમળ સાથે ગીચ વસતીવાળી શોળીમાં અંધ પેઠાં. અગણિત મકાનોની તોતિર દીવાલો, ખીસોખીચ ગલીફૂલીઓની ભીંસટમાં જલ્દે પીલાતાં, ક્યાંક ચખટ થઈ જવાની બાસીમાં વિખસતા ઊભાં. અમારાં માથાં ઉપર બંધર્મવાહાર મેડીઓની અંબેદ છા અટપટા વ્યૂહો રમતી, ઉપવાયેલી હતી. સંકડાસમાં રહીને બેચાર ભૂલકાંઓ લંગડીદાવ ખેંચવાની વડી કરતાં, ગૂંચવાયાં હતાં. તેમની સાથે છૂપી પૂછપરછ ચલાવી, સ્ક્રાંઈ પરનાં નેવાં કેળ રોકાયાં - હવે બાતખીની ખાતરી કરવા, આજલું બારણું ભોંપરામાં દોરી જતું હોવ એવો નળાકાર અંધકાર કસોક્ષ ઊભો હતો. અંદર રોકિયું કરતાં, અવાવરુ પોલાણમાં અસંખ્ય દાદરાઓની ભુલભુલામણી ભળાઈ. પોલીસે કમાડના મોઝા પર વારંવાર ફૂંકો કપકાપો, જરા સળવળાટ થયી મુપકીદો જલ્દે આપાચીકિયું બની, થાંભો ફફડાવીને બારસાખ પર ભટકાઈ, નિરર્થક પ્રતીક્ષામાં કલાકો વીત્યા. આખરે ભપકાસત પાસે ઉદવધમનીઓનાં ધબકારાઓ વચ્ચેથી માર્ગ કાઢી, થોડેર ડાકળો ફેરવતાં અંધ પોળનાકે આબ્યાં. કોઈ પિગામિડાનો દરવાજો બટાવી બહાર નીકળ્યાં હોય એવી ઉજાખરી લાગણીનો આ અહેસાસ હતો.

ચકલામાં બેચાર બ્યક્તિઓ અર્ધપેનમાં ડોલાતી, બીડીઓ તાણતી વેકી હતી. આંખો સમસા ગરમરનાં તોતલાં પાંડુવર્ણાં તેજમાં ભથે પથરાઈ વળ્યાં. ઉપર તિપર અજણમાં મરોએ રવડી આથડી, રાને કાણુપર જંકશને પક્ષીઆં. થેપુર વાદબોમાં ગર્જનાઓ થતી રહી. કાળાડિમાંગ અવકાસમાં ઉપરાતળી વીજવપકારા લેતો કડાકો થયો. ટિકિટ બારીઓ આગળ વાસીઓ સુતેલાં ઘણની જેમ ચિકાર મિરદી કરતાં પકાયાં હતાં. ભાંડકાના ખૂલે શંકર સિગારેટનાં ધૂમવલયો ઉડાડતો વેકી - ધાવપાડુઓના ઢાકા સરકાર જેવો તેનો દેહાર. ઊંચના હાદોલાં વચ્ચે બગારાઓને રોકવા, મોં આગળ તેજી ચપટી વગાડી. દિવસભરની રાજાપાટનો બધો ભાર આંખોનાં પોપચાંઓ ઉપર તોળાયો હતો. અરુંધતી સાથેના સંવનન કાળની સુભગાઉવિઓ મનઃપટ પર ચલાયિતની જેમ અંકારતી બઈ. બહાર દિશાઓમાં ચડેલી ગડી વેગવાન વૂકવાટા મારતી ઝીંકાઈ. મુગડાટ થતાંની સાથે મુગડાવાર વરસાદ ખાંઓ થઈને ત્રાટક્યો. અંધારી ગથરીમાં બતીઓનાં અજવાળાં વાખણા મનતાં ચાલ્યાં. શુદ્ધિનાં નિબિડ પાછળયાઓ ભોંય પર કરચલાઓ જેમ લસરતા હતા.

મોચિલા જ પરસાળનું ગાઢ પાણ ભેદીને, અરુંધતી મુગડકરખાનામાં દાખલ થઈ, હાંખીકાંડી. તેણી ચાછળાજણવાદનાપત્તો કાઢતી કોઈકાંડાં સોદીસની સત્તાજણેલીકે, તેને આપ ભગાડી જતાં હશે. વિચારી, અંદોલિત થઈ ઊંડતાં નેં હકરને કંઠેળો. પકેટમાં તેમની નજરે હું ચઢ્યો નહિ હોઈ. અરુંધતીએ સાડીને બદલે કૂંઠા કદનું ગુસ્ત ફોક પહેલું હતું. માથાનાં મુંઝેલા ચોટલાઓ બેવડીને, વૂકડી જેમ ઉપર વાળેલાં હતાં. આભેહુલ મકાનમાલિકાની મોટી દીકરી જેવી. ફડ એટલો જ કે તેનાં વિકસતાં અંજેઅંજોની મુષ્ટતા તંબ ફોકમાં કસકસાવાથી તે બટકી અને

હેપાટી હતી. છાતીનો ઉખાર અંદર મુકેરાટ બંધિયો હોવા છતાંજ, શરીર કરતાં મોટો

એતદ્

બેકદનો, વરવો લાગતો હતો. કોઈ ભળતી જ નારી ભટકાઈ હતી, કે પછી તેણે અપરિચિતતાનો અંચળો ઓઢ્યો હતો, કળાયું નહિ. ટિકિટભારીએથી તેઓ બેભાન પાછા વળે ત્યાં અમે અંતરાય બનીને, અડીખમ ઊભા. પેલા ત્રણેય શબ્દો આમ ઝડપાઈ જવાથી સજ્જડ, સુઠમૂઠ રહી ગયાં હતાં. અરુંધતીના નામનો આદર્શ ઉચ્ચાર મારા મોંએથી સરી પડ્યો.

‘હું મારી મરણ મુજબ આવી હતી, શું સમજ્યા?’ એ વિકરી. તેના મોંએથી કોધની જ્વાળા ફુંકાઈ. ‘આ ઘર નથી...’

સાંભળીને હું આઘાત ખાઈ, પાછળ હઠ્યો. શંકર હતુલુદ્ધ થી કાઢવતું ખસે હતો. સાવ નિશ્ચેષ્ટ અમારા અવરોધને સવૂકાઈથી પડખે કરી, તેમણે વાવડોડમાં ઘસારો કર્યો. એકે જોરશોરથી ઘા નાખી; નાસભાગ ને સડાસડ થતી રહી. અનરાધાર વરસાદમાં બધે દેલમછેલ વાગતી હતી. શહેર આખું જળબંભાકાર, તારાજ થતું લાગ્યું. અમે બન્ને નાસીપાસ ને ગૂમસૂમ બની, ભાંકડામાં ફસડાયાં. સ્ટેશનની ભત્તીઓ ઉપર વરસાદનો ભેકામ મારો અવિરત ચાલતો રહ્યો. હમણાં જ કરી ઉઠ્યાપાત મથવાનો હોય એમ નાસતા, ઘસમસતા યાત્રીઓને ઉપાડીને, ટ્રેન થોડીવારમાં પ્લેટફોર્મમાંથી વિદ્યુતવેગે નીકળી - કોઈ બીજા જ ઉપગ્રહની દિશાને જાણે આંબવા. ડબ્બાઓમાં સૌએ ઓળખની કાંચળી ચહેરાઓ પરથી શણભર ઉતરડી નાખી હતી. એમ નિસ્પૃહતામાં, નિરાંતનો શ્વાસ લેવા. બારીઓમાંનાં તેજશિરોટાઓ બહાર અરસપરસ અથડાઈને જાણે તલવારોની પડકાબાજ ચલાવતાં હતાં.

આસ્તે આસ્તે વાવડોડું હળવું થતું ગયું. અઘરાતની ટ્રેનને પાર્કમાં ખોલી કાઢી, અમે અંદર ગોઠવાયાં. હજીય મારા કાનમાં સરકતા સઢની જેમ સૂસવાટા મારતો અરુંધતીનો અવાજ અથડાયા કરતો હતો. હોબાળો મચેલો જોઈને એ છંછેડાઈ હતી; પણ જરાક જોર કરવાથી તેનો ઝુકાવ મારી તરફ ફેરવાઈ ગયો હોત, મેં વિચાર્યું.

‘તારા ચમ્પાદાવખેલતા હાથને શું થયું’તું, શંકર ? તેને મેં સરોષ પૂછ્યું.

‘દાવપેચ ખેલનારા હાથની બધી ચળ ત્યાં જ ભાંગી પડી. એ તમારી સોડ સેવનારું નહોતી.’ તેની ગફલતને તેણે નાકબૂલ રાખી.

સિગારેટ સળગાવી, લાંબી સટ મારતાંક ગોટેગોટ ધુમાડાનાં ફૂંડાળાં તેણે બારી બહાર લહેરાવ્યાં. તલપની અધીરાઈમાં અણીના સમયે ચિથ્થા ઘમાની ભોંઠપ એ ઉગ્રાવા મથ્યો. તેણે કશું કલ્પિત દાખવ્યું નહોતું; એ થોડીક સણો અસાવધ થઈ ગયેલો, એટલું જ. હું એમ વિચારઝોલે ચડ્યો. પણ તેના પર બધો મદાર બાંધ્યાનો મને પારાવાર રંજ ભરાયો.

‘તમારા મકાનમાલિક સો દરજ્જે સારા.’ મારા મનોભાવને કળી જતાં, શંકરે વિષયાંતર કર્યું. પહેલી વારકા સગપણ તમે તોડ્યા પછી તેમની દીકરીનું માંગું તમારે ત્યાં એ મોકલવા માંગતા’તા. ત્યાં આ ટમળણ લઈને, તેમના ઘરભાડામાં તમે બેસા. તો પણ સાખી પૂરવા લાંબી દડમજલ ખેંચી, ને અહીં સુધી આવ્યાં. તે ભીતરમાં કશી ખટક ખૂંચતી હશે ખરી, કે નહિ ? કોઈ ફટારી બાઈ પાછળ ગાંડપેલાં કર્યા...’ જોકે એ મને દૂભવવા ઈચ્છતો નહોતો.

એકાએક બારે વિશોભના લીધે મારી જાળ ઝલાઈ જતાં, હું નિર્વાક રહ્યો. પણ બીજા જ શરૂ મકાનમાલિકે મારો ચહેરો રદભાતલ ગણેલો - અરુંધતી વિશે સેવેલી આશંકા, તેના ફટાઈ જવાની સંભવિતતા, એ તો બહાનું; તેની પાછળ તેમની દીકરીને અનુલક્ષીને જ તેમણે એવો પડઘો પાડેલો, મનોમન મને નકારી કાઢેલો, તેનો ખ્યાલ થયો.

જાન્યુઆરી - માર્ચ ૧૯૯૩

મને મીન જોઈને શંકરે ઉભાસ આપી. ‘આ કુળિતિનો પંથ હશે કે કેમ તે હું જાણતો નથી. પણ આપણે પાછા ફરી રહ્યા છીએ તે નક્કી. જેટલું લાગ્યું તેવાથી થયા, એમ સમજવું.’

તેના સમર્પનમાં મેં ખાલી અમરતો હુંકારો ભજવ્યો. મહાનમ્બલિકે ખાસ વળમણમાંથી છુટી જવાનો આગ્રહથી ચીતે નિર્દેશ કરેલો - કદાચ ઘરની કૂવારી કન્યા તરફ મને વાળવા, આકર્ષવા; વળી હું પલટાયો.

‘આ પાટલી ઉપર સૂતો છું બસ, એમ જ ખાટલામાં હું ચત્તો ભરઉંધામાં હોઉં.’ શંકરે આગળ બગાડવું. ‘ને બેરી આવતીક પગના અંગૂઠે ભાટકી પડે. એવાં તો કરતુકો અજમાવે, નખ મારીને ખજવા મારે. તેનાં જાતજાતનાં ચરિતારો ભજવતી હોય કે પથારીમાં જ ચળિત થઈ જઈએ. પણ બંદો એમ કંઈ એકાએ જ આંખોએ જાય ? રોજ બિહીને આ શું ખરલમાં ખમુકવાનું ? કંઈ આંકમંદુશ ખરો કે નહિ ? એમ કરતાં, કોરોપાક મારિ-નોખ નીકળી જાય, બોલો...’

કંઈક ઉત્તર વાળવા મળ્યું, એ પહેલાં તો ગાઢ નિદ્રામાં હું ડબી પડ્યો. પરોક થતાં દ્રેનની મૂંચવાઈને થસરકાંઓ બેતી હાલપડોલપ ગતિએ જગાડી દીધો. ચાર્કમાંની બોઝીમી સાથે વેગવાન દ્રેનનાં અવાજો અકળાઈને ઘમસાણ મચાવતાં ગયાં. ટ્વિસલના ચિત્કાર વચ્ચે શૂપવાટા મારતી દ્રેન, સ્ટેશનમાં પ્રવેશતી વેળા ગર્જના કરતી રહી. ઊધાતી સવારનું થકેર નિર્જન, ખાલીખાલી ભાસતું હતું. પાછળ છુટા પડેલા એજિન્ટનો સિસકારા ભરી, વરાળ ઓકતો લોચરો અવાજ સંભળાયો.

ઘેર પહોંચ્યાં, ત્યારે કાસવાસમાંથી નીકળીને આવતો હોઉં એવી લાગણી ભેગો ઘેરો અવસાદ મિત થર છવાઈ વળ્યો. ત્યાં વતનગામમાંથી મારે અકિપાઈ ભાઈ જસવંત સાબડતોય આવી ચડ્યો હતો, જતાં પહેલાં, શંકર-ચોરોક વિરામ કરવા બેઠો. ‘બસ ટાણે મેં થાપ આપી’તી, એમ ના સમજતા. આ એટલા સારું કહ્યું કે તમારા જૂનાં સગાંસંબંધીઓમાં અંદરોઅંદર ઘરફૂટ પડેલી, ને ભાઈને રોક્યો’તો. તમારા વેવિરાળને વજસાડી પારવા. તેથી રહેને, બેરસમજ કરતા ! પણ એમની બાજબ બાદમાં તો સાવ થલટાઈ ચાઈ’તી. ફરી એકવાર ઓકો આપો તો ફિંદગીભર પાદ રહી જાય કે ભડવીર મજાસ મળ્યો’તો.’

હાથ ખેંચેરી એ રવાના થયો. જસવંત તેની ઠેકડી ઉઘાડવા કરતો, મરક મરક હસ્યો. આવતાંવેત તેણે આખા કિસ્સાની કડીઓ અલેશપડોશમાંથી એકઠી કરીને વસ્તુસ્થિતિનો તાથ મેળવી લીધો હતો. ‘મથે ઠંડેરો પીટાઈ ગયો. કહે કે, ગુંથઓએ પિંચાણું જમાવી ભાઈની ઉઠાંતરી કરી. તમનેય અટકમાં લીધા. મેં તો જાંબલેણું સહીસિકાઓ કરી, બહું પાકું ઘણું’તું. જોરજુલ્ય કરીને ઓછાં જ તેનાં શિયાળ લૂંટ્યાં ? પણ આ હેવાનોનું ભણું પૂછવું.... ! રજવાડી વેલો બસાપ. ખૂનખરાઓ તેમના કોઠે પડી ગયો. તાબૂસ જેમ માથાં લણી લેતાં વાર નહિ.’

અથવચ્ચે દાદરા ઉપર થાબઘટ થતાં એ ખમજાયો, અમારા અગમતની ખબર પડતાં જ, મેડી ઉપરથી પેલો ચસડેલ નીચે કિતરતો હતો. ખુદની મુલવંતી તેના કાબૂમાં નહોતી ને પરભાષા સાથે ત્રાટક ભગવવા મંડાતો હતો, મને દાઢ ભજાઈ. આજ જૂનાં ટાંચાંકલમાંએ મેને ફટબો છડાવ્યો હશે તો શી ખાતરી, હું બચાવ્યો. ત્યાં મહાનમ્બલિકની ત્રાડકી કેડ ઉપર દેગરો રાખીને, ફરસબંધી ટપાવતી ત્વરિત પગથિયાં કિતરી. પાછળ કોકનાં બટનો ખૂલી જગાળી બરઘાડી ભૂરી રૂંવાટીઓએ દેખા દીધી - સાવ અભુપ જેવો દંગલો.

‘જવતો રાખે તોય ખુઠ્ઠા બરાબર પણ તમારી સાથે જાનું પાઝનારી સાખૂત હોય તો તેની ચમરબંધીઓની શી વિસાત ? એટલે હવે ફૂંદીફૂંડીને પગલું માંડવું. નીચે સાધિયા પાંચલા

એતદ્

ત્યાં કામવાળી વાટણ આવી પહોંચતાં, અમારો વાર્તાલાપ અટક્યો.

‘બાઈનું મગજ ભગાવી દીધું હતો, નહિતર હાથ જોડીને આટલો વખત ચૂપચાપ બેસે નવી ? મોઢાનાં કોણે ઉપર કોઈની તાજાંભંધી ઓછી જ લગાવ્યાં ! છ મહિનાનો સંસાર ભોગવીને, હેવાતન ઉઠાઈ તો નહિ હોય !’

‘પરંતુ ભગવાનની ખુદ કંઈ બાળાઓની દૃષ્ટિ પીતી નથી નહીં જ સતો.’ જ્યારેત ખળખળી રહ્યો હતો. તેના કૂલેલા બાળાનો હેડિયો ઉપરનીયે થતો બધો.

બાઈ પરવારીને કેસના દસ્તાવેજોની ફાઈલ બમલમાં મારતો હું વકીલની મુલાકાતે ગિપડ્યો. મારા વિરોધીઓ દંઘાખેરોને એમ ચૂકમાં ભરાવી, ચૂરમાર કરવા માંગતો હતો. અરુંપતીએ ધારણ કરેલું કવચ ઉતરતી નામવાનો મેં હવે મનસૂબો કર્યો હતો. સૌ કોઈના સંહારની વૃત્તિ, મારી ભીતર સર્પની ફણ ફેલાવતી, વારંવાર ફુટારા મારતી હતી.

અદાલતના થગથિયે એકઠાગિયા પર મકાનમાલિક નતમસકે કાર્યક્ષત દેખાયા. તેમને ખલેલ પાડ્યા વિના સીધો જ હું પસમસતી જવાત જેવા ટોળાના લસાડમાં ભળ્યો. અંદર ઊંચા વિશાળ ઘોળ ગુંબજોતલે કોઠાવ્યુઓમાં ઝૂમખાંબેલ આકાશેનું સૂર્ય બલનલગન વરતપત્તું હતું. કાળા ડગલાઓવાળાં અનેક કોઠાંઓમાંથી કાન ઉપર શવણટોટી ચઢાવેલા, જાડી ભાખરોનાં છુંડાઓ પરથી મારા વકીલને મેં અમુક અંતરે પારખ્યા. તેમની સાથે કામગિયાંવિધિ પતાવી, મુકદ્દમાની સુનાવણીની તારીખ પડાવી. તેમણે ખડી કરેલી એક આંગળી, તે મને વજ્ર મુપકીટી સેવવાનો આદેશ હતો, કે પછી ઊંચે રાજસી ચોલાણ હડપ્પ કરવા તોલાયેલું હોય એમ તેમની સાવધાન થવાનો સંકેત.

બહાર નીકળતાં, તારીખોના સહસ્રપણા આંકણોની એકસરખી દોડનો તેમણે રહસ્ય સ્ફોટ કર્યો. થૂંકાથૂંક વચ્ચે તરકાળ નિવેડાને કાશો અવકાશ નહોતો. તેથી રાત્રે જયારંત સાથે મસલત મલાવી, પૈતરો પ્રડી લીધો. તેની પૂર્વતેજારી સારુ શરોકની ટ્રેનમાં જવા, એ મારમાર ગિપડ્યો. આ સમય દરમ્યાન, શરૂની ઊઠાંબેસ, આંટાફેરા નહિવત્ પર્થ ગયાં હતાં. તેનેત્યાં ભજન મંડળીઓની રમઝટમાં એ રમ્યોપચ્ચો હતો. થોડો જમતી રાતનો બધે સોપો પડી જાય, ને એ કોઈ વાઘ ઉપર જોગિયા ધનાઘરી કે પછી ભીમપલાસના સૂરો રહી રહીને છેડ્યા કરતો. તેની પાછળ મંજરી-નમલાંની ઝીંક વાગતી. રોજ રાત્રે તેમણે કલરોષ ગિંથમાં ભરે કલેશ ઉપજાવી, અર્જુનાભયાં ઓઘાર તણે મને ગુરૂગુર કરી નાખતો. કેસનાં સંઘીન વજૂહભર્ષા મુરાવા રજૂ કરી, મારી ઊઠાટપાસની દલીલોવાળી ભુમિકાઓ ભજવતાં, જોરશોરથી હું કરાંજતો. ત્યાં મારકાજુઓનું દળકટ ખૂનખાર દંઘાઓ મલાવતું ઉમટતું. કોઈ અસાતખંડ લોચિયાળ રણગંજમાં જલે ફેરવાતો લાગ્યો. તેના કોટકાંગરાઓ પરથી ભુકાનીધારીઓની ટેલકીઓ અધર ફંગોળાઈને મહોલાતનાં ઝરુખાઓમાં ઝંજલાવતી હતી. દરુજ ઝપાઝપીને લીધે થોયેર મુલકડાના દહુમ્મ વાગતો સંભળવામાં આવકદ આવકાઓ સાથે કોણકલાણમાં તણાં, ચૂંચાર સજમજતી રૂપવતીઓની ભયચેચિપારીઓ લીટી. તેમનાં આભુષણોની હુંંટલુંંટ તો છતપલંગ પર રોજાતા રેરામનાં દેહ. અસ્વારોના વીંટાલા ચાણૂકો વચ્ચે પૂરપાટ દોડતા અજોની લેખ, કાલ્યાંઓનો ભીજણ દડબડાટ ખડુઓની અવકાશખડી.

જેઈ હું તો તેજગાંતિએ નાસતી હવાના ઝગઝગ સિસકાસ મારા કાનમાં તડાપીટ નગારાં
‘હે ટ્રેન પ્રમંડલેગે પથપતી રહી છે. અહંનિશ પરિતાપના ચાર્યાં ને અંતિમપકીટી હોનારત

એતદ

સર્જતા પહેલાં, માનો મોંઝેણાપ કરવો હતો. દૂરથી બધોરવેળાનું ઘરગામ ધોમતાપમાં તપતા સૂમસામ ગઢ જેવું લાગતું હતું. હમણાં જ તેની રંગ પરથી કોઈ યોદ્ધાને ઠાર કર્યો હોય એમ ઊંચેનું ધૂળિયું આકારા સમડીઓની પાંખ જેમ ચક્કચતું હતું. આકસ્મિક મંદમંદ સરકતા ડબ્બામાંથી લાગલો જ ઊતરી પડવાને લીધે એમ ભાસતું હશે, મેં વિચાર્યું. અર્ધતંદ્રિત દશામાં, ભાગોળમાં મારી હલતીચલતી આકૃતિ દેખી, નાકાના ઘરની ઓસરીએથી મા બહાવરાની જેમ દોડતી આવી. ચિંતાતુર ચહેરે મારાં ઓવારણાં લીધાં. કોઈ સંબંધીના કારજટાણે, એ શોક ઉતારવા આવી હતી. ઊભા ઊભા ભેટો કરી, મારે વળતી ટ્રેન પકડવાની હતી.

‘જશવંત કાકરોની ટોળકી લઈને આવવાનો હતો....!’ સામેના અફાટ સીમાક્ષામાંથી એ ક્યાંક તત્સજ કૂટી નીકળવાનો હોય એમ મેં રજળતી નજર દોડાવી.

‘ભઈલા, આ સઘળાં પરાક્રમો તું પડતાં મૂક. વિરોધીઓએ પણ કોજદારી મુકદમો માંડવાનું સાંભળ્યું છે, તે કોની તાકાત ઉપર? બાઈ તેના બાપની સોડમાં પેડી છે ને અવળી પડી, જુલાની ભરશે.’ મા શંકાકુશંકાઓમાં સપડાઈ હતી.

‘મુદત પહેલાં બહું યાજે ઘરો. બાપના છત્તરમાંથી નીકળ્યા પછી તેને બીજો કોઈ મારોઔવારો રહેવાનો નથી. ક્યાં મોંએ કેફિયત આપશે?’ ભેતમા બની હું બોલ્યો.

‘જશવંત નામુક્કર ગયો છે. તેના મોટાભા કહે છે, તારું ચિત્તબ્રમ થયું છે. કચેરીનાં પગથિયે પેલા અક્કરમીઓ તારું કાસળ ના કાઢી નાખે તો સારું. તેમનાં છકાપંજ તને નહિ આવડે.’ તેણે સંયોગબળનો પૂરો કપાસ કાઢી લીધો હોય એવા ભાવસહ એ બોલી.

સાંભળીને ચોંકી જતાં, હું લગ્નવાર સમસમી રહ્યો. ‘તેમનાં બધાં પ્રપંચીને હું પહોંચી વળીશ. બરાબર હંફાવીશ.’ ઉત્તેજનામાં બોલતાં મને ભીતરમાં ધૂરી ચઢી આવી.

‘ગાંડા, મોટા મોઝંબંધીઓ તુટી પડી, પરાસ્ત થયાં. સામંતો જેવા માંધાતાઓ ઊધલીને ઘરાતલ થયાં. ત્યાં તારી શી ગજાતરી....? વોરંટ લઈને નીકળ્યો’તો. તેનો કુસો વાળીને પાછો તારા મોં પર ફંગોટશે, તો સળિયા ગજાતો થવાનો. જો, મોત તારા માથે ભયે છે.’ અધ્ધર તલવાર અર્જુબતી હોય એમ તેણે ઊંચે દૃષ્ટિ ફેરવી. તેનો ભખાકુળ સૂર કાકલૂદીમાં ફેરવાયો. ‘પરમુલકમાં ઊતરી જ. અજી મૂક્યો સો વરસનો દીર્ઘયુ થઈશ. મૂઓ તો તારી જનેતાનો ખોટનો જણેલો, નિર્દેશ જઈશ...’

‘હામભેર સામનો કરવાને બદલે પીઠ બતાવી પલાયન થવાનો તેં માર્ગ ચોંધ્યો. તારી કૂબે હું પથ્થર કેમ ના પડ્યો?’ એકાએક આકોશ કાલવતાં, મારા ગળામાં લુખ્યાસ ભરાઈ. ‘મારી ચાહનાનું શું...?’

‘કોઈને મળી’તી, કે તને મળશે? અહીંથી પાછો હટ્ટ.’ જલ્લે તુચ્છકારમાં મને તરછોડી દેતાં, એ આવી બસી.

‘તને તેની ઈર્ષ્યાની આંચ છાતીમાં વાગી’તી. મેં સામેથી પ્રહાર કર્યો. ‘એટલે જત્તો, મા ભોમ તજી પરાયા પ્રાંતમાં મને તજોડી મૂકવા તત્પર થઈ ભીરું થવા કરતાં ખપી જવું બહેતર.’ બોલતાં અંદરથી રવાસલા નૂરશહુર હું એકઠાં કરવા મથ્યો.

‘જન્માંતરનો તું કાચર, પીટ્યા. પેલી નાદાનને ઈચ્છાવિરુદ્ધ ભગાડી, બળાત્કાર ગુજાર્યો.’

તેણે અચાનક ચડીટૂંક થારણ કરી, આખોમાથો કોથનો અગાર વરસાવ્યો 'જાહ, તને અભિરામ આપુ છું' સદાકાળનો અલીથી તરીપાર થા '

મારી ઉપર વીજમણત પડ્યો હોય એમ હું અવકાશહિત પાછળ હઠ્યો

'આ હઠપારી હું કેમ કરી વેંકારીશ?' આત્મચરે મેં ચીસ પાડી

'તારા ચિત્તાના અવસાન પર તો આવી ચીઠી ચોળી અધોગતિ વ્યોસી લીધી મને છેલ્લે દીધો' આકાશ તાપને લીધે તેણે મોં આગળ પાલવ ઢાક્યો. પણ જ્યેષ્ઠ તો તેનું ખુદનું હીર હજારો શૂંકપુ હતું ને ઓચિત્ત આપેડવવ વટાવી, જરાવરથાને આરે એ સંબડતી વરતાઈ અભિરામનો પ્રતિપાત ઝીલીને તેનો અંધેરો કાળુ કોકડુ બનતો ગયો ને આખો ઝવે પડી

હું રંગરંગવા મધુ, ત્યાં દૂરની ચિત્તિજના તમવર્ણા અતરાવમાથી એક કાળુ ટપકું વેગવાન ગોળો બની, અંધારી દિશામા પૂરપાટ વાણુકા અનત પાટાઓ વચ્ચે ધસધસતી સૂંછિનો કાષ્ઠકૂર ધવનિ હતી. વનવનકાને લીધીને વિદ્યુતવેગે દોડતી દ્રેન હવે હસરડાઓ લેતી, સરસરૂતી થબી જામ તે પહેલાં હું કળામા ખડકાઓ વળી પૈંડાઓએ ચીંચવાટા મારી, ધીરેધીરે ગતિ પકડી સામે કેરકેર ઝાઝામીના ચટાપટા તરવરી રહ્યા હતા થોડાક અતરે, માના જિંવા થથેલા હાથ કચમચી જઈ, વારંવાર મને જાકારો આપતા હતા

બળબળતા અડાસની પામ ગોળ ધૂમરાવા લેતી, દૃષ્ટિક્વલકને ઝપટાઈ ભૂખામવા વાપુ વચ્ચે દ્રેન સૂસવાટા મારતી, આગળ ધપતી ગઈ આસપાસ ખેડેલા ચાસની અગસિત હરોળો જાણે બીજમરીશામા ચોદિશાએ નાસભાગ કરતી હતી વેરાનની વેલેપાર પીલેલા ફાગના એપાસ, તો મબલમ કક્કસલા પર વહેતી ભારતી દવાનો લીલોતરો ચમકાવે ઉડવાતા હતા તેની ભાતિમા કોકાઓ ખાતો હું બેઠક પર ઢળી પડ્યો

એ રાત્રે કહેરમા પહોંચતાવેત ઉમાળા ભરવાની તેધારીઓમા હું પડ્યો ભજનમડળીમા શંકર ગણુ કાઠીને, 'લીલા લીમડાની એક ડાંળ મીઠી' તારસ્વરે દોહરાવતો, વાતાવરણ ગજબતો રહ્યો પશ્ચાદ્ભૂમા છબાઝબિયા ને તબલાની દેમાર જમાવટ થતી હતી રાતભર તેમના બાધનવાદનના કોપાટ તને પધારીમા પાસાઓ ધસતા ઉજ્જરો ખેંચી કાઢ્યો સવારમા વેંકડી મગાવી, તેમા ધરવમરી નાનોમોટો સરસામાન લાદીને તેને આગળ કરી બદોબસત કરેલા થોડાગાડીવાળાએ હાજર યઈ, થાટો પાત્રો કમાડને સાકળ મારી હું આગળુ ચોળગવા જઈ, ત્યાં મહાનમાયિકની દીકરી દાદરો ખબડાવતી, કેકમા દેગડા સાથે હોશેપોંશે ઝિતચે નવોડાની જેમ કડકડતાર દુદ્ધમીદાર પટોળા કળ્લળા સજજ, હાથ પર ભરચક કકસોની બનઠન પગના તળિયેથી કંકુ ખરતુ હોય એમ ઠાઠરાના પગવિથાઓથી ગાડીને છેક ચોસરીની કરચલથી સુધી કુખડુપવર્ણા પગલાઓની ભાત ઉપાતી ચઈ તેની પુખ્તવયની ભરાવદાર થીક જરથી એ મોળખાઈ પડી - અરુ થતી દિગ્મુક બની જઈ, તેની રૂપાકાવિને ચિત્તમા ભરી દેવા મથતે હું લક્ષ્મી વિમાસી રહ્યો ને મેડીના કોઢ પરથી મહાનમાયિકે, એ જ નિર્લેખળાવે વિદ્યાપત્યો ઘાવોતો કર્યો 'આવજો, તિતિસા રાખજો.'

થોડાક ડગલાઓ આગળ વધી, કળાવિકળ હું લખ્યો ઉપર ડિઝેબાખાટ પર વહુવારુઓ લીપતી હતી કિચુડાને વાંધીને, કિતરકહે રેલાતી કોઈ ગીતની કડીનો રણકાર સભળાતો હતો

એતદ્

‘પંખ હોતી તો ઊડ જતી....’

ઉપલા મજલે બારસાખ પકડીને ઝૂકેલી બાલસોયી આકૃતિ તે ખુદ અરુંધતીની હતી. તેના મેંદીરંગ્યા લાલચક્રક લાય ગુલાબનાં ગુચ્છાઓ જેવાં હતાં ને કપાળ પર પિપળ લગાડેલી. ધોડાગાડીની ગાદી પર બેઠક લેવા જતાં, પગમાં સાંકળની બેડી ભીડાયેલી હોય એમ હું જકડાઈ ઊભો. અત્યાર સુધી કાન સરવા કરી, મધુરગુંજનમાં ઓતપ્રોત થયેલો ધોડો જરાસરખો થસકતો નહોતો - તેનાં કબલાંઓ જલ્દી ખીલાઓ વડે જમીનમાં જડી દીધાં હતાં. ને સ્કાઈસે ડચકારો કરી, ધોડાગાડીને સ્ટેશન તરફ હંકારવા ચાબુક વીંઝી.

અમારો સંબંધ

(અટકી અંત પામેલી વાર્તાનો ફેર આરંભ)

પ્રાણજીવન મહેતા

હા, તો તમને કહેવાનું રહી ગયું. સાવ ભૂલી જ જવાયું. તમે મારી વાત તદ્દન વીસરી જવ તો પહેલાં તમને જણાવી દઉં. હું હજુ ત્યાં જ બેઠો રહ્યો. એમનો એમ. પેલી પરપોટાની વાતને પરપોટા કૂટી જાય ફક્ત દેતા એમ થીપળમાં હું ભૂલી ગયો. તમે જણાતા હશો આમ આ બધું ભૂલી જવું યત્ન અર્થ છે. હું શું કહેતો હતો તમને ? પાછું ભૂલી જવાયું. હં, ઘણા લોકો ભૂલી જવા જેવું પણ યાદ કરી યાદ રાખતા હોય છે. ભૂલી જવા વિશે. છતાં ભુલાઈ ગયેલું ફરી યાદ કરી હું કહી દઉં વળી પાછું. કહી દીધા પછી પાછું ભૂલી જવું એ એક રમત જેવું છે. હું તો હું જ્યાં બેઠો હતો ત્યાં ન્યાં જ બેઠો રહ્યો. અંધારું ચોમેર આઢ બની ધૂકયું હતું. આસપાસ કે દૂર નજીકનું કંઈ સ્પષ્ટ ભાગી રહ્યું નહોતું. મારી ફિઆન્સી અને મારી માસીનો દીકરો ભાઈ યલે હમણે બેઠા છે કે પાછી ત્યાંથી ઊંડી ગાદતા થયા કે કેમ તે પણ કળી ચકાયું નહીં. અંધારું આપમેળે ધુંટાઈને ઘટ્ટ બની રહ્યું હતું.

જેવું ને તમે ? મારે તમને જે કહેવાનું છે તે પડખે રહી જવ છે ને હું મારી જ વાત વલોવ્યા કરું છું. કહું. મને થી થયું મારી ફિઆન્સી અને મારી માસીનો દીકરોભાઈ આ અંધારમાં ક્યાં સરી ગયા ? આ અંધારાનું પલ્લ મને ક્યારેક મારી જેવું લાગે. સાવ આંધુંપાતળું નજરની આગપાસ ક્યારેક અમયું ફેરફારી ફરતું જણાય. તો વળી કદીક દૂર-પાસેની રમત રમ્યા કરે. પાછું ક્યારેક નજર આગળ ધૂમી વલોવાઈ ઘટ્ટ થયા કરે. આમ કેમ હશે ? એ પાછો પ્રશ્ન થયો. પછી આજું મનમાં થયું કે હું જો મને સમજું તો જ આ અંધારું સમજાય. જવા દો. પાછો લવારો શરૂ થયો. હા, તો કહું, મારી ફિઆન્સી અને મારી માસીનો દીકરોભાઈ સંભવ છે કે આ આઢમૂક અંધારમાં ક્યાંક એકમેકમાં ગુંધાઈ ઓગળી જઈ સમાઈ ગયા હોય. કદાચ, કદાચ જ કહું છું. તમે તો કદાચ જણાતા

એતદ્

હસો જ કે હું કદાચથી આગળ ક્યાં જઈ શકું છું ? વળી જાણો છો કે હું તો અહીં દૂર બેઠો ફક્ત આભાસને મનોમન ઘાટપૂટ આપી રહ્યો. આ આભાસ એક માત્ર મારો સાથ સંગાથ હમણે. હું શું કહેતો હતો તે મને હમણાં યાદ નથી. શું કહી રહ્યો છું તે હું પણ આ પળે પૂરેપૂરું સમજી શકતો નથી. આ મનની ભીતર કોણ જાણે બહારનો અંધાર પ્રવેશી ગયેલો જણાય. અહીં બેઠાબેઠા આંખ ઉઘાડી હોય તોય શું કે વળી બંધ હોય તો પણ શું-બધું બધે સરખું ભળાય છે. બહાર-ભીતર સપળે. અહીંથી ઊઠી ઊભા થઈ આગળ જવાની મારામાં હામ રહી નહીં. શું કરવું તે વિચાર સુધ્યાં મનમાં આવ્યો નહીં. મારી આસપાસ પવનના સૂસવાટા વારેઘડીએ ફૂંકાતા રહ્યા. ઝાડપાન હલબલી ડોલી ઊઠતાં. ડાળપરનાં પંખીઓ પાંખો ફફડાવી આમતેમ ઊડી પાછા પળવારે ધીર થઈ ડાળે ગોઠવાઈ બેસતા. આ સઘળું અડબેપડબેના વાતાવરણમાં આંદોલિત થતા અવાજો પરથી કળી શકાતું. બધું કાને પકડતું. ધડીક મનને સ્પર્શી જતું. પાછો અહીંતહીં સર્વત્ર ચૂન્યાવકાશ સૂનકાર પથરાઈ જતો.

હું ત્યાં બેઠો રહ્યો. મારી ફિઆન્સી અને મારી માસીનો દીકરો ભાઈ - જવા દો બધું. પાછું થાય છે આમ જવા દઈશ બધું તો મારે તમને જે કહેવું છે તે કહેવાનો કેમ ? આ કેમ મારી સમજમાં ઊતરતું નથી હજી. હું એ જ કહેવા મથી રહ્યો પણ... આ મારી નજીક અડબેપડબે ઘટ્ટ ઘુટાઈ એકઠા થયેલા અંધારને બેઉ હાથે આમતેમ જરી હટાવવા પ્રયત્ન કરું. આ અંધાર ઘોરો હટે પછી આગળ માંડીને વાત કરું. ધડીક આ ડાબો હાથ. પછી આ જમણો. પવનચક્કીની ફરતી પાંખો આમતેમ ધુમાડી. ફેરફારડી પણ ફર્પો. ફૂદરડી ફરતાં થયું ક્યો ડાબો ને વળી કયો તે જમણો. કંઈ જાણ પડી નહીં. આમ પવનચક્કી ધુમાડે, ફૂદરડી ફરે કે હાથ હલેસાં મારવાથી અંધાર દૂર થશે એવી એક ભમણા હતી મનમાં. તે તેમ જ રહી. ભમનિરસન થઈ ગયું ધડીકમાં. તમને તો પાછો હું છેક જ ભૂલી ગયો. મારી વાતમાં કંઈક એવું જ થાય છે. તમે વળી પાછો પ્રશ્ન પણ કરશો કે ભમણા હતી ને તેની જાણ પણ હતી તો પાછું આ ભમણા-ભમણ કેમ કયું ? હા, કહું. જો મને જાણ હોય તો જ બધું આચર્યો જાણી શકાય તેવો ય ભરખ પાછો મનમાં. અંધાર તો વેંત છેટી હત્યો નહીં પણ મારી આસપાસ ઘુટાઈ વલોવાઈ વધુ ઘટ્ટ થયો. થયું આ થર મારી આગળ પછપાડે ફેરફારડી ફરે છે તે મારી ઉપર જ ખડકાઈ જશો. હું કદાચ.... હા, કદાચ હું...

હું આ કદાચમાં આમતેમ અટવાયા કરું છું. તમને ધારે આ કદાચથી આગળ શું હશે વળી ? કહું. હું કહું હશે કદાચ હશે. પાછું તમને હસવું આવશે મારો પ્રત્યુત્તર સાંભળી કદાચ. પણ કદાચ એમ હોય પણ ખરું કદાચ. હા, તો હું કહેતો હતો - તમને હવે પાછું નહીં પૂછું હું શું કહેતો હતો તમને - તે ના, નહીં પૂછું. મને તે યાદ. હું કહેતો હતો મારી ફિઆન્સી અને મારી માસીનો દીકરો ભાઈ બન્ને કદાચ ત્યાંથી ઊઠીને આગળ સરી ગયા હશે પછી કદાચ. કદાચ. હા, કદાચ. આ અંધારામાં એકત્રેકમાં ઓગળી જઈ એકાકાર પણ થઈ ગયા હોય કદાચ. હું ત્યાં જ બેઠો રહ્યો. ત્યાંથી ઊઠી ઊભા થઈ આગળ કે વળી પાછળ ક્યાંય જવાની હિંમત ના રહી. તમે તો જાણો છો મારો પ્રશ્ન. પ્રશ્ન એ કે મારે જવું પણ ક્યાં ? કાંડે ઘડિયાળ હતું. પણ સમય જોવો શી રીતે ? બેચાર આગિયા આસપાસથી પકડી લઈ કાંડે ગોઠવી મૂકું ને એ ઝબકારામાં કંઈ સમય ભાળી શકાય કે કેમ તેવી શક્યતા બેઠો બેઠો મનમાં કલ્પું. હસવું આવશે પાછું મારી કલ્પના પર તમને અને હા, તમારું હસવું આવી નિરર્થક વાતો પર વેડફાઈ ના જાય એથી આટલે જ અટકું.

વળી આગળ થયું કદાચ સમય જોઈ પારખી જાણી શકાય તો પણ શું કામ છે સમયનું આ સમયમાં ? સમજ્યું નહીં ? પાછો વિચાર આવ્યો. આ કાંડે બાંધેલ ઘડિયાળમાં સમય છે કે પછી સમયમાં ઘડિયાળ બંધાયું છે કે વળી આ ઘડિયાળ - સમય બધું શું છે તે કેમેય સમજમાં બેઠું નહીં.

પણીવારે પશુ ઘસુ આ કાઠા થડિયાળને કાઠેથી ઉતારી હવેથી વચ્ચે મૂકી ભીંસ દઈ ભીંસ દઈ ભુક્કો કરે ભલે પછી થડિયાળની અદરના બેઈ કાટા હવેળીની અદર હસતેખાઓ ભેખા ખૂતી ખૂતી જાય કાચકરચ ભુક્કો ખૂતી જાય હાડચામળા ભીંતર કદાચ પછી નસ વાટે લોહીયા ભળી જાય રંગેરગયા કરી વળે સમય પુટાયા કરે ઘૂમ્યા કરે ભખ્યા કરે ઘૂમસવા કરે ફેરફારી હુ બધ ખૂડીયા બધુ એકઠું કરી પૂછ્યા કરે મારી આગળ પાછાવે હાડવા વાગે કપર બજે ઠીલ દીમડીય વિટાય પૂછ્યા કરે કુજતો રહુ અહીં આ સમયમા કદાચ તમને થારો પાડો હુ લવારે ચડી ગયો છા, આ સમય જ કાઈ એવો છે અહીં મારી આસપાસ એમા તમારી વારણા ભૂલભરેલી નથી જ વળી તમે તમારુ સાચા કોરા કાચ માફક ધરી ઊભો, હુ જ કદાચ

એવામા એકાએક શિતાપવન હાલર પસાર થઈ ગઈ અભેસંગમા કુખરી પસરી ર ગઈ થોડી જલો ચિચારે ચગોળમા ગોળ ધૂમ્મે જતો હતો ત્યા કુમરી ખાતો પાછો ભીંચ પડકાયો સંખાન થયો હુ, તો હુ કપા હુ કેમ ■ તે જણ્યુ પાછો થોડો ભૂકાળમા પસપ્રયો આ અત્યાર લથી ચગોળેયે થોડો ઉપસતેયે ઉપર એક ચક્ર કર્યા કરતુ તમે કહેશો પછાળ, આ ચક્રમા ઉપરતેયે ઉપર હતો તે જ કીક હતુ હા, હુ પણ એમ જ ઈચ્છુ પણ ચચક્રેલ ગોળ કરે ઉપરતેયે જ્ય કપ્યા કરે થીર હોય તો ફક્ત મારી આદર પ્રવેશી ગયેલો અધાર હાથે વલોવી અધારને વધુ પક્ક અમથો કપ્યા હતો મેં તે જ અધાર હા, તે જ અધાર

આસપાસ સાવ સૂનકાર છવાઈ ગયો નિર્જન ભેજર સૂનકાર દૂર જલે શાત વધે જતુ જળ બળબળ અવાજ કાને પડતો આ નર્મો પથરાઈ પડેલા સૂનકારમા ક્યારેક અડખેપડખેથી પવન સૂસવાતો ફૂંકાય સૂસવાટ એક કાનેથી પ્રવેશી બીજ કાન કર્ણમૂળ ઉભેડી તીરતમયા સમ દૂર સરી જાય હુ મુકબધિર બેઠો રહુ ભ્રાળવા સાભાવવાનુ લો હતુ જ નહીં અહીં હુ આમ બેસી રહ્યો તે હુ જ હજુ હુ કે કેમ તે પાછો પ્રશ્ન થયો જમણા હાથના આગળ અગૂઠે કાળા હાથની નાડ જોવા તપાસવાની ધન્ય કપ્યો કયો હાથ જમણો ને કયો કબો એ કેમેય કળાયુ નહીં કરી પાછુ એનુ એ જ છતા વારે કરતે બેઈ હાથે નાડી પરખવા પ્રથળ કપ્યો છેવટ નાડી તો પકડાઈ પરખાઈ થમકાર થતુ કળાઓ હુ હજુ હુ જ છુ તે સમજ્યુ આ આગળ અગૂઠો મૂકેલા તે હાથ જમણો આ નાડી અગૂઠે જકડાઈ ગવાઈ તે હાથ કબો સમજ્યુ જમણા હાથે કાળા હાથને એડી સુધી ફંગોતેયો થોડુ ઉપર હઈ જઈ ખભો સહિસલામત પરખ્યો ચહેરે હાથ આગળ ફેરવતા અનનક આંખ પાપણ સ્પર્શ અનુભવ્યુ આ હુ હજુ હુ જ છુ છુટી પડેલો કબો હાથ થોડો આપોઆપ અદર ઊંધાકાંચો જમણો હજુ મો મોકા થર મધમાખ મધક ચોંટી રહ્યો બેઈ હાથ મોં મોઢે એકલા ઘતા કે કોણ જાણે પછી કોઈ અગમ્ય કારણસર મૂર્જા આવી કે અધાસ કઈ જાણી કળી ચકાસુ નહીં પશુ પડીવાર થયુ હમણા જ આગળ કહુ તેમ પછાળે ગોળ ચકરો મોકવાઈ બેઠો ઉપરતેયે રેક ઉપરતેયે

એકાએક આખ ઊપડી ગઈ આખ ઉપડી ભીંચ થર પડે પડે પડનુ કપ્યો શરીર પર ખડકપેલા કુકા પાદ્ય અડખેપડખે સરી થડ્યા હેઠે પડેલા સૂકા માદ્ય બખજા અવાજ થયો કરી આસપાસ નજર ફેરવી ઉપર આભમા જોયુ માથુ ઘુણવ્યુ ખુલી આંખે બધુ ગઈકાલનુ ગોળ ફરતુ મોકવવા મથામત કરી થળમા બધુય સોજાજ જેમ મારી સામે મોકવાઈ બેઠું આ હુ ગાંઠ અધાર વચ્ચે બેઠો રહ્યો થતે છેક થતે બેઠેલા મારી હિઆત્સી અને મારી માસીનો રીકસો ભાઈ, પુટાઈ પડ બની ગયેલા અપકરમા કદાચ એકમેકમા ઓગળી ગયા હશે કદાચ આ બળબળ વહી જતા જળમા પગ અબોલી એકએક અંજ જળમા તરતા ચેલવાની રમતા રમતા રમતા થતે દૂર કાંઠે સરીતરી ફેર પાછા એકમેકમા ગુલાઈ ગુલાઈ અધારને પાળીયા સરતે તરતો મૂકી આગળ કપાક

આગળ સરી ગયા હશે કદાચ. જોઈું ને તમે તમને થાશે પાછો પાટે ચડી ગયો. હા, એવું જ થયું છે પાછું. આ ચડીતર ઉપરહેઠનો થાક અનુભવાય. શરીર આખું તૂટું તૂટું થાય. પાંપણો પછ કોણ જાણે ઊંઘતા ભારથી કે કોઈ વેનના અસર કારણ કે કદાચ અશક્તિને કારણે ઠળુંઠળું થયા કરે. સમજમાં કંઈ બેસતું નથી. સમજ જેવું. પાછા તમે હમણાં જ પૂછશો મને કે આ સમજમાં નથી બેસતું સમજ જેવું એ શું? સમજવું? યોભો તમે મને પ્રશ્ન પૂછો તે પહેલાં જ કહું. સમજવું હું એ જ સમજવા મધું કે સમજમાં નથી બેસતું સમજ જેવું તે શું? ખેર પછી વાત ક્યારેક પાછી.

અહીં પડ્યો પડ્યો આંખો માંડ ઉઘાડી રાખવા પ્રયત્ન કરું. મધું ત્યાં આ સાવ ઠીલા ઠક. ઢેકા જેવા કેમેય ઊંચકાય ઊંચે ઊંચે થાય નહીં. શું થયું આ રાતવચાળ? પાછો વિચારું. ઊભા થવા યત્ન કરું. જાણે ભીતર ઉઘઈ પેસી જઈ બધું ખોતરી કાતરી ખોખલું કરી ગઈ હોય તેમ પગ સાવ હલવા જણાય. શરીરે ફેર એક નજર ફેરવી. આખી રાત સૂસવાતા પવનમાં ટૂંટિયું વાળી ઢેકા જેમ રેતમાટીમાં ઠળી પડ્યો રહ્યો તેને કારણ શરીરમાં શીત પ્રવેશી ગયેલ જણાય. આ મોર સૂરજ તપતો ભાભ્યો. ધીમે ધીરે શરીરમાં થીજી ગયેલું સઘળું ફેર સરતું વહેતું થયું પાછું.

હું માંડ કરીને ત્યાંથી ઊભો થયો. આગળ પગ માંડવા વિચાર્યું. પગમાં હજુ પગ માંડવાની શક્તિ જણાઈ નહીં. પગ ઉપાડ્યો કે તરત જ પાછો ત્યાં ખોડાયો. ફરી યત્ન કર્યો. માંડ કરીને બે ડગ આમ આગળ ચલાયું. ફરી પાછા ત્યાં ઊભા ઊભા ચોતરફ દૃષ્ટિ ફેલાવી. હજુ ચોમેર સવારની ચૂપકીદી ફેલાયેલી જણાઈ. પંખીઓ ઝાડઝાળ વ્રતમાળેથી ઊડી આકાશ અવકાશમાં ગતિ કરતા દેખાશે. આમ આ તરફ નજર ફેરવી. દૂર નજર કરતાં મોલ ભરેલાં વાડીખેતરો દેખાયાં. પછે રસ્તો પાણીના રેલા જેમ આગળ ને આગળ સરી રહ્યો. પાછો પગ ઉપાડ્યો. પગ ડગમગ. આ રસ્તે ખોડાઈ ખોડંગાતો આગળ ચાલવા મધું. ક્યાં જવું? એ પ્રશ્ન તો પહેલેથી હતો જ. હવે પ્રશ્નમાં પ્રશ્ન ઉમેરાયો. તમે પાછા તુરંત પૂછશો - પ્રશ્નમાં પ્રશ્ન ઉમેરાયો એટલે શું? એ તો તમારો પ્રશ્ન થયો. પણ હું સમજું તે એ કે આ મારા બીજા પ્રશ્નોમાં પાછો પ્રશ્ન ઉમેરું આ. તમે હવે સમજ્યા જ હશો કે પ્રશ્નમાં પ્રશ્ન ઉમેરાવો એટલે શું. હા, તો પહેલાં ક્યાં જવું એ પ્રશ્ન તો હતો જ. હવે કેમ જવું એ પ્રશ્ન ક્યાં જવું એ પ્રશ્નની આગળ જઈ ઊભો. ડગ ઊંચે નહીં. મનમાં હજુય થોળાયા કરે પહેલાંનું બધું - યોભું તે ફરી પાછું. મારી કિઆન્સી અને મારી માસીનો દીકરો ભાઈ તો મેં આગળ કહ્યું તેમ ક્યાંપ સરી સરકી ગયાં હશે અને હું હજુ અહીં ખોડંગાતો ઊભો. તેઓ મને આમ યાદ કરી પાછાં મારી ભાળ કાઢવા શું અહીં લગી આવી પહોંચશે એવી મનમાં ભમણા પેડી. આ ભમણાભમરીએ કાન ફરતે અમધું ગણમણી ક્યારે લગી અકારણ. એ સંભવ નહોતું. તો મારે હવે આગળ કેમના જવું તે વિચારતો ઊભો રહ્યો ત્યાંનો ત્યાં જ.

એ શેરી, એ આંગણ....

રતિલાલ 'અનિલ'

'શેરી વળાવો કે, સાજન આવશે' એ પંક્તિ સાંભરે છે અને એક ઉદ્વેગિત ચહેરો આંખ સામે તરવરે છે. જલ્દે એ ચહેરાની આંખો શેરી પર મંડાઈ છે. એની આંખના ઉદ્વેગનો પ્રકાર સૂર્યપ્રકાશમાં ઊંચેરાઈ જઈને શેરી વધારે ઉજ્જવળ બની છે, એમાં શેરીમાં પહેલો આછો અમથો કચરો પણ એ આંખોને અગમતો થઈ પડે છે. એ ગાઈ ઊઠે છે - 'શેરી વળાવો કે સાજન આવશે !' એ કેમ હર્ષવિભોર ન થઈ ઊઠે ? જે માર્ગ એના સાજનને પોતાના મુખી જહોયગવાનો હોય એ માર્ગ પ્રત્યે એને કેમ પ્રેમભાવ ન હોય ? 'સાધનમુદ્ધિ' સજ્ઞ ગાંધીવાદે આપ્યો તે પહેલાં આ કાવ્યની નાવિકા જે માર્ગે થઈને સાજન આવે તે સુદ, ચોખ્ખો હોયો જોઈએ એવું માનતી હતી.

શેરીની સાથે જલ્દે આખું બાળપણ જોડાઈ ગયું છે. આ શેરીએ બાળપણને કેટલો જોખનુરસો, ઉદ્વેગ અને ગતિ આપ્યાં હતાં ? નિરાણે જવા પહેલાંનાં પૂરું ચાર વર્ષ શેરીમાં, શેરીના જોડ સાથે લગતાં ઝપડતાં, હસતાં રમતાં, દોડતાં, પીછે કરતાં, પકડતાં અને પકડતાં વહી ગયાં હતાં અને સૂલ પહેલાંનો અને સૂલ છૂટ્યા પછીનો સમય પણ લગભગ શેરીને અનાયાસ આપી દેવાતો હતો. પરજુથ ત્યારે ચીલાચાલુ છબિ પડાવી ત્યારે ખુરશી પર બેઠેલી પત્નીના ખભે હાથ મૂક્યો હતો, એ માટેની પ્રેરણા ફોટોગ્રાફરે આપી હતી, પણ શેરીમાં બાળપણને ખભે હાથ મૂકીને ચાલવા દોડવાની પ્રેરણા કોઈએ આપી નહોતી! કેટલી સહેલાઈથી મિત્રો નિઃશંકેજ એકબીજાના સંધે હાથ મૂકીને શેરીમાં આવજા કરતા હતા : - 'તોય, પોતાનો હાથ !' એવું ભાઈ વિશે કહેવાયું છે, પણ શેરીનાં બાળપણનો હાથ વિશે એવું આચાર્યના આપવાની પણ કોઈ ઉક્તિકારને કે કવિને જરૂર પડી નહોતી.

જિંદગીનાં નિરજીવ વર્ષો કેટલાં ? જેટલાં હોય તેટલાં આ શેરીને શેરીનાં બાળકોએ આપી

એતદ્

દીધાં હતાં. જનવાટાણું અને ઊંધવાટાણું ન હોય તો, એમના પગ ઘરમાં 'ઠપ્પા' હોત ખરા ? આ શેરીએ એક જ દિવસમાં કેટલીવાર બાળકોને સાદ પાડતી માતાઓના વ્હાલભર્યા અને ક્યારેક ચિંતાભર્યા સાદો સાંભળ્યા હશે. ક્યારેક તો એણે, 'ઓ હસુ, અલ્યા ક્યાં મરી ગયો ?' એવા બોલ પણ સાંભળ્યા હશે અને પેલો હસુ જીવતો શેરીમાં ખૂણેથી દોડતો આવીને ઘરમાં ભરાઈ ગયો હશે ! કેવી ચાંત હતી આ શહેરની શેરી વર્ષો પહેલાં ! અને છતાં જિંદગી ધ્વનિત થયા કરતી બોલારૂ રૂપે, કપડાં ધોવાના, વાસણ ધસાવાના, હુકી ગગડાવાતો હોય તેના સાદ રૂપે ! આ શહેરનાં ઘરોમાં ત્યારેય ઘરઘંટી હતી પણ તે તો ગોત્રેજ પૂજવાની હોય તે અંગે જે કંઈ દળવાનું હોય તેને માટે, એટલે ગામડાના કળિયામાં વલોણાં અને ઘંટી ચાલે એ રીતે જીવન ધ્વનિત થાય એવું તો શહેરની શેરીમાં ત્યારે નહોતું. બપોર પહેલાંના સમયે કોઈ ઘરને આંગણે કોઈ સાધુ ઊભો હોય, તુલસી કે કબીરની સાખી બોલતો હોય, નાથપંથી બાવાના ધૂધરા અને ચીપિયો ખખડતા હોય. એ રીતે શેરીનું જીવન ધ્વનિત થયા કરતું. કુંભમેળે જનારા સાધુ વાટ ખર્ચી મેળવવા ટહેલ નાખતા, એમના સાદથી શેરી પરિચિત હતી. સાધુ હારમોનિયમ વગાડે અને સૂરીલા કંઠે ગાય એનું કેવું કીતુક હતું ! તેમાં શિયાળાની વહેલી સવારે ટહેલિયા માતા ફરતા હોય, એમનો કંઠસ્વર નજીક આવીને દૂર જતો હોય, એક જ સાદ ફૂલ અને ધીમો યતો હોય એ બધું તો બાળકને માટે જીવનના જહ્નુ જેવું જ હોય !

આ શેરીમાં વાંદરો લઈને આવતો મદારી શેરીનાં બાળકોને ઘરોમાં હોય તો એની ડુગડુગીના સાદ માત્ર ઓટલે અને પછી શેરીની જમીન પર ખેંચી આસપાસ અને જોતજોતમાં એક કૂંડાણું બની જતું. કાળું રીંછ લઈને આવતો મદારી તો વળી વધારે ધ્યાન ખેંચતો. આવડા મોટા ખૂબાર રીંછને એણે થી રીતે વધા કર્યો હશે એવો ભાવ મનમાં આવી જ જાય. મદારી પ્રત્યે અહોભાવ પસ જાગે. ડબ્બામાં આડાની તાજમહાલ બતાવનારો સિનેમાવાળીય આવતો. જીવનમાં આંખે નેજવું કરવાનો સમય આવે તે પહેલાં કાંડું ખોસી બંને હાથે આસપાસ ટાંકી તાજમહાલ જોવાનો ઉત્સાહ દિવસમાં ત્રણ ત્રણ વીડિયો ફિલ્મ જોનારાનેય, આજે લખ્યું હશે ખરી ? એક બહુરૂપી પણ શેરીમાં આવતો. આજે તે નારદ હોય તો બીજી વેળાએ ચતુર્ભુજ વિષ્ણુ પણ હોય ! એ ચાલે ત્યારે એના બે 'નકલી' નહીં, 'દેવી' હાથ ધ્રુજે કે હાલે એ જોવાની પણ એક મઝા હતી. અને પેલી મૂળી મરાઠી છોકરીનો ચહેરો તો હજી આંખ સામે તરે છે. શેરી પૂરતું જીવન ભર્યાદિત હતું ત્યારે મરાઠાને ઘરઆંગણે ક્યારે, ક્યા સ્વરૂપે જોયા ? એક તો કાળા ચળકતા શરીરવાળા, માથે ચોટલીવાળા 'લકડા ફડાના હે ?' એવો સાદ પાડતા આવનારા લક્કડકોડા મરાઠા જ હોય. બાળપણના શબ્દો 'ઘાટી' હતા. ત્યારે ઘાટમાટનાં પાણી તો પીધાં નહોતાં પણ ગોદાવરી ઘાટના ઘસા ઘાટીઓને ઘરઆંગણે શેરીમાં જોયા હતા. ત્યારે શેરીમાં ચોમાસું ગયા પછી જલાઈ લાકડાં ભરીને ખેડૂતોનાં બળદગાડાં આવતાં. ઘાસનાં ગાડાં આવતાં શહેરમાં ત્યારે બળદના એકા અને ધોડાગાડી ઘસી હતી. બળદના એકા તો શેરીમાં સુખી ઘરોમાં જ હતા. આંગણે જ બાવળના મોટા યડ, મોટા ગડિરા ઠલવાય, સાત-દસ રૂપિયામાં ચાલીસેક મણ જલાઈ લાકડું. એ ફાડવા લક્કડકોડા, વહેરસિયા આવે. લાકડું વહેતા વહેરસિયાનો પરસેવો ભીનો કાળો વાંસો, વહેરતી વખતે એમના શરીરનું જાતું ડોલન-બધું આંખ સામે તરે છે. કુહાડાના એક ઘાએ લાકડાના બે ફાડ્યાં કરી નાખતા બલિષ્ઠ લક્કડકોડા, તેમના કાને લટકતી પિત્તળની ચીંગ પણ ડોલે !

તો, લાંબો વાંસ અને બીજી ચીજો લઈને એક મરાઠી કુટુંબ વર્ષમાં એક પુરુષ, એક સ્ત્રી, એક આઠેક વર્ષની છોકરી અને ધાવણું બાળક હોય !

વાંસનો ખેલ કરનારાં, દાંત પર આખો વાંસ ઊંચકી ઘીરે ઘીરે કરે, પુરુષ વાંસ પકડી ઊભો હોય અને પેલી છોકરી વાંસની ટોચે આઠી સૂતી હોય, બંને હાથ હવામાં લંબાવીને ! સરકસ તો પછી જોયાં, પણ તે પહેલાં આંજણે એવા સરકસ ખેલો જોવા આવ્યા કરતા ખેલેદાઓને કારણે !

અને એએક મરાઠી કુટુંબ તો બેત્રણ મહિને અચૂક આવે. એમાંયે પતિ-પત્ની અને બાળક હોય, ત્યારે સ્ટેનલેક્સનાં વાસણો ક્યાં હતાં ? બહુ તો જર્મન સિલ્વરનાં હોય, તે તો મોટા ખાવા હોય, બીજાં વાસણો નહીં, તે હોય તાંબાપિત્તલનાં ! ચાનાં પિત્તલિયાં કપરડાભીથી આ આંગણાં અને જાળ કેટલી વાર દાઝ્યાં હશે તેની તો કશી ગણતરી જ નથી ! 'અલ્યા ઘીરો યા, 'ઘર' - સિરના અર્પમાં - એવા ઉપાલખ્ય પણ લગભગ એટલી જ વાર સાંભળ્યા હશે ! તો, પૈશું મરાઠાકુટુંબ વાસણને કલાર્ઈ કરી આપનારું. ધમણનું ભૂંજનું જમીન ખોદીને નાખે, એના મોઢે નાનો ગોળ ખાકો ખોદે, તેમાં નાની કોવસી ભરે, ધમણ ધમે કે પેલી કોવસી અજવાળે ઉછસિત થઈ ઊઠે ! કોલસા પણ સોનેરી ચહેરે હસે છે, એમનું ખોટું ચરમખી નહીં, ઉછાસથી લાલલાલ થઈ જાય છે. વાસણ અજવાળી, સુકવા પછી ભઠ્ઠીએ ધરે, ધમણ છાતી ફૂલાવી ફૂલાવીને હેઠી પાડે, કોવસીમાંથી સુવર્ણસૂરત જેવી ટૂંકી પાચા ઊંચી ઊઠે, વાસણ લાલ લાલ થઈ જાય, પછી અંદર સૂરોખાર પડે અને ફેંકસાયાં એના ધુમાડાની ગંધ, 'મવેશબંધ'નું પાટિયું માથું હોય તો યે આવી જાય ! એ વિશિષ્ટ ગંધનો પણ એક આસ્વાદ હતો. સૂરોખારનો ધુમાડો નીકળતો હોય ત્યાં કલાર્ઈગર કલાર્ઈનો એક લિસોટો કરે, પછી રૂ લઈને વાસણ અંજતો હોય એમ ફેરવે અને જોતજોતમાં પિત્તળના વાસણ પર કલાર્ઈ કરી વળી હોય ! બાળપણમાં તો એ ચપ્પલાર લાગતો. કલાર્ઈનો કટકો ચોરી લેવાય તો બંદા પણ વાસણને કલાર્ઈ કરે - એવો ઉમળકોય ખરો. જરે વાસણ આવે ત્યારે તે સૂંધવાનું મન માય, પેલા ધુમાડા જેવી વાસ આપે છે ? કલાર્ઈ કરેલા ભાગ પર આંગળીનાં ટેરવાં તો ફરે જ ! સ્ટેનલેક્સનાં વાસણો આવ્યા પછી એ ચહેરા જોવા માટે ધમણ વર્ષોમાં હવે જવું પડે.

અને એનું એક મરાઠી કુટુંબ આવે હોખીના આગલા દિવસે. સેરીના છેડે જમીનમાં થૂલ ખોદે, તે પર મોટો તાવડો મૂકી ત્રણ ઘાર માટીથી લીધી લે. તાવડામાં હોય ઝીલી કાળી રેતી, ભઠ્ઠીમાં લાકડાનો ચોર નાખ્યા કરે, ખાસતો ભઠ્ઠીમાં ચાપ, રેતીમાં પહેલી જુવાર ઘાસીરૂપે ફૂટે, તાવડામાં ફૂદાફૂદ કરે. મોટો ઝારો તાવડામાંથી રેતીભેગી ઘાસી ઉપાડે, ઝારો હલાવે, રેતી સરી જાય અને ઘાસી રહી જાય. પરના માણસો સાથે છોકરાઓ ત્યાં ગયા જ હોય. કુટુંબલ ખર્ચ અને ઘાસીનો લોભ પણ ખરો.

આ એક સેરી સાથે બાળપણ સાથે કેટકેટલી રસમય રીચક, ધટનાઓ સાથે બાળકો માટેની 'વ્યક્તિવિશેષો'નાં રસમય અમીટ સ્મરણો જોઇપેલાં છે.

નવરાત્રિ તો રીતીની જ ! એ નવ દિવસ પૂરા થાય ત્યારે બાળકો પાસે ચમચી, પીસવા, લખોટી અને ધુવરાની ખાસતી કિલક થઈ ગઈ હોય, ગરબો ગવાડનાર ગરબા ગાનારીઓને કોઈ ને કોઈ એક ચીજની લગાણી કરે તેમાં બાળકોના ભાગે રમવામાં ચાલે એવી ચીજે આવે..

'આંગણે અવગર અનંદનો' એ પંક્તિ સાથે આંગણાના ઘેરીગરલામાં દૂરથી આંખ સામે આવી જાય છે. સાંજ પછી આંગણાં વળાય. ઘાસી છંટાય અને તે કાચ ભાળકો હકપૂર્વક કરે, એમાં ક્યાંક પાણીનું નાનું ખાખોયિયું કપીને કપકોય સાંભરે. કવિ -જાનકલાલ અને બોટાદકરનાં નામો તો કહેવાતા સાહિત્યરસિક થયા ત્યારે જણ્યાં, પણ 'ખાખા વીસને, જઈ વારસે રે લોલ !'

'ની જોડ સખી નહીં જરે રે લોલ' એ પંક્તિઓ યાદ આવે છે તે ગરબો ગવાતી સાંભળેલી

એતદ્

તેથી, ચોપડીમાં તો વાંચીયે નથી. ભાઈ-બહેનનો એ મહિમા આજે ક્યાં છે ક્યાં છે ? નહોતાં માર્શલ, નહોતી કેસેટ, નહોતાં બોલ, હતા માત્ર ઝીંઝાસૂરો અને પડતી તાલીઓ. ‘કૂદણિયો ગરબો, ઝડપી ચાલનો ગરબો બાળકોને વધારે મજા આપે.’

‘આંગણું’ શબ્દ આવે છે અને હવે ઉદ્દાસ થઈ જવાય છે, હવે નથી એ આંગણાં, નથી એ શેરી.

સૌથી ગાઢ સ્મરણો તો હોય બાળક માટે ઘેરૈયાનાં ! પછવાડેના વાડાની જમીનમાં એક હાળી ડોસો કુટુંબ સાથે રહેવા આવેલો. ગામઠી સુધાર ખેતીનાં લાકડાનાં ઓજારો બનાવી જાણે પક્ષ શહેરમાં તો બીજા સુધાર ન બનાવે એવાં ક્રમ એને મળતાં. શ્રાવણીમેળા પહેલાં તે લાકડાનાં રમકડાં રોટલી વણવાની ‘બારટી’, પાટલા એવું તેવું બનાવી મેળામાં વેચે. તે નવરાત્રિ પહેલાં લાકડાના દાંડિયા ધડે. એને ત્યાં ‘ઘેર’ બંધાય, રાત્રે ગરબાનાં રિહર્સલ ચાલે એ જોવા ઘરેથી કોઈ આવી ચીચોડું પકડીને તાણી જાય ત્યાં સુધી જોયા કરીએ. ઊંઘમાં દાંડિયા વાગતાં સંભળાય. આઠમના દિવસે પુરુષો સ્ત્રીઓનાં લૂગડાં પહેરે ! કેવું અચરજ ! બાળકો દેવીભક્તોની પરંપરા શું જાણે ! લૂગડાનાં ફેટાં બંધાય, આંખે મેશ અંજાય, ગાલે મેશનાં ટપકાં ધાય. એ લીલા જોવાની મજા વિશે હવે તો શું કહીએ ! તેમાં સૌથી આકર્ષક ઘેરૈયો તે બિલાડી !’ એનો વેશ વિચિત્ર, ચેનચાળા વિચિત્ર મોઢે મેશ ચોપડેલી, પીઠે મોટો થંટ બાંધેલો ને હાથમાં લાકડી ! એ રમણભમણ નહીં, પણ હડિયાપાટી અને હનુમાન કૂદકા શબ્દોને જીવંત કરે !

અમે તેમ પણ એ શહેરના સુધરેલા ઘેરૈયા ! અસ્સલ ઘેરૈયા તો માંડવી જંગલવાસના ચૌધરી ઘેરૈયા ! તે નવરાત્રિના છેલ્લા દિવસોમાં શહેરમાં આવે ! નર્પા વેશમાં, ભાતીગળ રંગી કપડાંમાં હોય, કમ્પરે થે સાડી બાંધેલી હોય, મણિયાચોળી ને વળી માથે ફંટો ! એમના ગરબા જુદા, એમના ગાવા, કૂદવા, હાંચ લેવાની રીતો આગવી, ગાય ત્યારે અવાજ સાથે પગલાંનાં થે વાંચ્યું છે ! ત્યાં કોઈ પુરુષનું નામ ‘છંદ’ નહીં હોય પણ નામ ‘છંદા’ હોય ! કવિતા કરતાં ‘છંદા’ નામ સ્મરણીય લાગે છે. ગંગાઘાટેના આદિવાસીઓના ગામમાં કોઈ બંગાળી નારીનું નામ ‘પહંદા’ હશે ખરું ! મારા એક મિત્રે ભારત-પાક યુદ્ધ વખતે સમાચારોમાં (હવે બાંગ્લા દેશ)ની નદીનું મેઘના નામ સાંભળ્યું, તે પછી પુત્રીનું નામ પાડ્યું મેળના !

આંગણા સાથે દિવાળીના સાથિયા ન સાંભરે એવું બને ? શહેર બહારાઈ ગયું છે પણ હજી જૂની શેરી, આંગણાં છે ત્યાં એ દૃશ્યો આજે પણ જોવા મળે છે. મધરાત સુધી દિવાળીએ સરસ મોટો ભાતીગળ સાથિયો પુરાય અને આખું ઘર એ વેળા ઓટલે આંગણે હોય. સુપરવાઈઝર, માર્ગદર્શક પણ ખરા ! છોકરાઓ પણ કંઈક કરવા મળે એ માટે અધીરા ફરતા હોય. તેમને બીજે સૂઝે તે ચીતરડા કરવાની રજા મળે ! છેવટે ‘આ સાથિયો ભૂંસે તેને અંબા માતાની આજ્ઞા છે.’ એવી નોટિસ પણ સાથિયા સાથે ચપટીએ ચઢેલી કરોડી દ્વારા પુરાય, એ ફિનિશિંગ ટચ પછી સાથિયો પૂરનારા સંતોષપૂર્વક કમર સીધી કરે ! બે કલાક પછી તો સૌને સ્નાન માટે નાવજિયામાં ભરાવાનું હોય એટલે પાણીના દેગડા ચૂલે ચઢે ! હા, નવા વર્ષની સવારે શુકનનું મીઠું વેચનારા :

વેચનારા : સપરમે દહાડે સબરસ,

આ લાભ, સવાઈ ને બરકત !

બોલતા શેરીમાં ફરતા દેખાવાના.

મારી શેરી, મારા આંગણા પાસે કેટલી બધી ઘટનાઓ અને સ્મૃતિ-પાડોશીના એકાનો, કેવળ કિશોર વડીલે સંભાળેલો, તીખી આંખવાળો,

જન્યુઆરી - માર્ચ ૧૯૯૩

જેવો 'એસિયો, બળદ ઝિભો હોય. એના કિત્તજાને તેલ સીંચી, થરીને ચકચકતાં કરી દીધાં હોય. એના આખા શરીરે પીણા ગલગોટા ફૂલનાં થરેછાંનો સણગાર થતો હોય. હવકો લાપસીનો પ્રસાદ અપાતો હોય. બાળકો માટે એ ઘટના ઓછી કૌતુકપ્રિય હોય ?

ઓહ મારી શેરી, મારું આંગણું !

ગાંધીજીવંતીએ આખી શેરી વાળીઝૂલીને સૌએ મળી સ્વચ્છ કરી. પાણી છાંટ્યું. જમીન પર આખે રસ્તે જરીની સીંક છાંટી, નજર પડે ત્યાં ચળક ચળક થાથ ! વણકરોએ કાપડના તાકા છુટા કરી ટાંચ્યા તે પતાકાઓ બની, સાચા જરીની લેસ, ફીતના બંડલો ઉમેળીને તોરણો બાંધ્યાં. શેરીના કારીગરોએ કેળના થાંભલાના પડે પક ઉકેલ્યાં. કેળના સ્તંભ પર કેળની ચીપો બનાવી તેનો જાળીદાર બંગલો બનાવ્યો, અંદર મૂકી ગાંધીજીની છબિ. કોઈએ કચમત કરી રેંટિયા ચાલ્યા કરે એવી ! મહારાજવિરાજના દરબારમાં એવી શોભાસમૃદ્ધિ નહીં હોય ! જલ્લે મારી શેરી તે દિવસે સોળ વત્તા ગમે એટલા ઉમેરો એવા સણગારે સોહતી હતી

આજે તો ગાંધીજીવંતી શું, આઝાદીની જયંતી પણ કોન્ગ્રાસ આપી ઉજવાતી ભાડૂતી લાગે છે !

એક વિગે શે'ર લખ્યો છે :

ઓટલો પણ હવે રહ્યો છે ક્યાં ? ઓટલાની દુકાન થઈ ગઈ છે !

આંગણે અવસર નહીં, ગ્રાહક ઝિભો છે ! પાંચ છ માળનું લાંબું પહોળું એપાર્ટમેન્ટ ઝિભું થઈ ગયું છે. નીચે માત્ર ઘાંભલા ઝિભા છે, સાથે ઝિભો છે આશ્વભવણાં સ્કુટર, સ્ટાઈકલ અને બે કાર ! બીજાએપાર્ટમેન્ટમાં નીચે બધી દુકાનો છે. આખી વસ્તી પેટીપેક કન્ડીશનમાં જીવે છે. આંગણું પે નથી, શેરી પણ નથી. 'સોખનું ઘરનું આંગણું' શાબ્દો ચાળા પાણી ઉપભ્રાસ કરે છે. કેટલા બધાં બાળકો એપાર્ટમેન્ટમાં હશે, પણ એક પણ નીચે દેખાતો નથી, માત્ર સવારની સૂલપાણી અને બીજા પાણીમાં ભણનારા નીચે હિતરે છે, રિશા ને બીજો વાહનોમાં ઝિપડી જાય છે.... હવે શેરી નથી, આંગણાં નથી, અને એપાર્ટમેન્ટના ફલેટોને ઉપર પણ નથી...

ઉપર ખૂંચ્યા વિના ગૌરી પ્રત ઉજવાય છે, ઉપરે પોંખાયા વિના નવવજૂડવેટનાં પમલાં મડી છે....

૧૫ ઑગસ્ટ, ૧૯૮૧

લવારો

લાભશંકર ઠાકર

[રંગભૂમિ પર એક આરામખુરશી પર એક મૌઢ વયની સ્ત્રી બેઠી છે. એની જમણી બાજુ એક ટેબલ પડ્યું છે. જેના પર વિવિધ વસ્તુઓ પડી છે. યુવતીની વય ચાલીશથી પિસતાળીશની વચ્ચેની. વાળ કલપથી કાળા કરેલા છે. એણે યોક્ષી પગ ઢંકાય તેવો ગાઉન પહેર્યો છે. પરદો ખૂલે છે અને પ્રકાશ થાય છે ત્યારે ટેબલ પરના ટેપરેકોર્ડર પરથી સિનેમાનું ગીત સંભળાઈ રહ્યું છે. સ્ત્રી સ્થિર, હલનચલન વગર બેઠી છે. આશા ભોંસલેના અવાજમાં ગીત સંભળાઈ રહ્યું છે :

નજર લાગી રાજા તોરે બંગલે પર

નજર લાગી રાજા તોરે બંગલે પર

જો મેં હોતી રાજા બનકી કોયલિયા

કુહુક રહતી રાજા તોરે બંગલે પર

નજર લાગી રાજા...

સ્ત્રી ટેપરેકોર્ડરનું બટન દબાવે છે. ગીત બંધ થઈ જાય છે. પાંચ સેકન્ડ ચૂપકીદીમાં પસાર થાય છે. સ્ત્રી ઊભી થાય છે. થોડાં ડગલાં આગળ આવે છે. એની નજર પ્રેક્ષકો પર ફરી રહી છે. આ એક જ પાત્રની એકોક્તિ છે. કૌંસ બહારની તમામ ઉક્તિઓ સ્ત્રીની છે.]

સ્વાગતમ્ લો ફૂલોથી તમારું સ્વાગત્ કરું. [ખોળામાં ફૂલો હોય તેવો અભિનય કરી વિવિધ દિશામાં ફૂલ ઉછાળવાનો અભિનય કરે છે.] સ્વાગતમ્. [પછી ખડખડાટ હસે છે. હાસ્યનાં બે આવર્તન પછી સહસા અટકી જાય છે.] હા ખડખડાટ હસી. શા માટે હસી ? અરે આ તમારું સ્વાગત કર્યું, ફૂલો નથી છતાં ફૂલો ઉછાળવાનો અભિનય કરીને. તેથી હસવું આવ્યું. અને હજુ સાચું કારણ કહું ? તમે છો જ નહિ. હા, તમે પ્રેક્ષકો છો જ નહિ. તમે છો ? એમ ? તો લો આ ફરી

સ્વાગતમ્ [ફૂલો ઉછાળવાનો અભિનય] નથી, નથી, નથી અરે, એક પણ પ્રેક્ષક નથી તમે તો મારી કલ્પના છો [સ્ત્રી રડી પડે છે] હીંમત દબાવતુ રુદન ચહેરો ઢાંકી દે છે છતાં રુદન સ્ફુટ, અસ્ફુટ અનુભવાય છે. ટેબલ પરથી રુખાલ ઉપાડીને આખો ઘુછે છે જેમા ફૂલ પાણી ભર્યું હોય એવી એક કુલવેગ છે ટેબલ પર ભેગ છે, જાણ ગ્લાસ નથી છતાં સ્ત્રી ગ્લાસ ઉઠાવવાનો અભિનય કરે છે કુલ ભેગની ચકલી દબાવે છે પાણી ખરેખર નીકળતુ નથી છતાં નીકળતુ હોય અને કાલ્પનિક ગ્લાસમા પાણી ઝીલતી હોય એવો અભિનય કરે છે પાણી પીવાનું 'માઈમ' કરે છે ગ્લાસ ટેબલ પર મૂકવાનો અભિનય કરે છે] કહીશ, એકે એક કારણ કહીશ મારા કાલ્પનિક પ્રેક્ષકો ! હું કેમ રડી પડી તે તમારે જણવું છે ને ? તો સાબળો એનું કારણ [અચાનક ખડખડાટ હસી પડે છે ઉપરાઉપરી હાસ્યનાં આવર્તનો કેંઠાથી વળી વળીને, પેટ પર હાથ ફેરવતી, સ્ત્રી હસે છે લોચપોચ થઈ જાય તેટલું હસે છે જાણી આરાધનુરથી ઉપર બેસી પડે છે]

કહુ છું, કારણ હા રડવાનું કારણ પણ કહુ છું અને હસવાનું કારણ પણ કહુ છું રડવાનું કારણ તમે છો તમે એટલે પ્રેક્ષકો એટલે કે તમે પ્રેક્ષકો છો જ નહિ તેથી હું રડું છું એટલે કે રડી પડી તમે નથી તમે મારી કલ્પનામા છો, કાલ્પનિક છો, કલ્પિત છો એટલે તમે નથી આમ તો તમે છો, સતત છો, ટોળેટોળા છો નાટક જુઓ છો, સિનેમા જુઓ છો, ટી વી જુઓ છો, છાપા વાંચો છો, ક્ષીરલ વાંચો છો અરે ટોળામા અમને, અમને અડી લો છો, અવગણ છો છતાં તમે નથી [આખી રોષથી પહોળી થઈ જાય છે, નસકોરા ફુંગરાય છે, શરીર કંપે છે અવાજની પીચ ઉત્તરોત્તર વધતી જાય છે ઊંચા અવાજમા આવેશ અને ગુસ્સામા પ્રગટ થતી ઉક્તિઓ]

તમે છો છતાં નથી તમે પ્રેક્ષક નથી તમે માત્ર અધારા અગોના પ્રેક્ષક છો અધારા ભીતરના પ્રેક્ષક નથી તમે નાટક લખનારા સિનેમા ઉદ્યોગનારા, નવલકથાઓ લેખકનારા તમે, તમે, લખાડો માત્ર અધારા રુદનના કારણની કલ્પના કરો છો, અધારા કુખ્યોની કલ્પના કરો છો એનું મોજિકાન કરો છો, મોજિકાન તમારા નાટકો સિનેમાઓ - ટી વી સિરિયલ્સ નવલકથાઓ - વાર્તાઓમા તમારા મોજિકાન-સ ગણાય છે છિ છિ તમે, તમે, છો છતાં નથી તમારે આખો છે થતા તમે આધળા છો તમે જોઈ શકતા નથી તમારે જે જેવું છે તે જ તમે જુઓ છો હા એટલે હું રડું છું મારા એકાન્તમા રડું છું મારા કાલ્પનિક પ્રેક્ષક પાસે રડું છું અને એ, મારો પ્રેક્ષક, 'કાલ્પનિક' છે માટે રડું છું અને એટલે તો હસું છું [હસે છે ખડખડાટ ખુરશી પરથી ઊભી થઈ જાય છે ઘોડા ડગ આગળ આવીને કરી ખડખડાટ હસે છે] હસું છું આમ ખડખડાટ તે એટલા માટે કે તમે નથી તમે નથી છતાં તમે છો એવી આ જે 'કલ્પના' કરું છું તે વાસ્તવ હસવા જેવી નથી ? એક શક્યતા, તમારા હોવાની એક શક્યતા, ભાવાત્મક શક્યતા, કહો કે લાગણીભરી કલ્પના, ભાવના, રાઈટ રાઈટ ભાવના, આ ભાવના અને હસાવે છે હસાવે છે ? હા આમ [ખડખડાટ હાસ્ય] રડાવે છે ? હા આમ - [દબાવેલા મૂંઝકાને તોડીને વહી આવતુ રુદન અચાનક પ્રેક્ષકો સામે જોઈ રહે છે, સ્થિર દૃષ્ટિથી] અરે આ તો મારા મનમા ચાલે છે હસું છું, રડું છું, બોલું છું, બળહુ છું, કલ્પું છું બધું માત્ર મનમા [પાછા પગ ભરે છે ઘીમે ઘીમે] મારા મનમા, અદર, ભીતર કલ્પું છું - રડું છું - હસું છું - બબ્બું છું [ખુરશી પર બેસી જાય છે, સ્થિર, નિષ્ક્રમ, મૃતવત્ એક, બે, ત્રણ સહો પસાર થાય છે સ્ત્રી ખુરશી પર બેસી રહે છે, સ્થિર, મૃતવત્ જોરગમય પર સુવિધા હોય તો પ્રકાશ માત્ર સ્ત્રી પર રાખવો સમજ રંગમય પર અધિકાર માત્ર ખુરશી પર બેઠેલી સ્ત્રી

પ્રકાશ સુવિધા હોય તો પ્રકાશ આછો વાદળી રાખવો સુવિધા હોય તો કમ્પસ પ્રકાશનો પટાકતો જવો અને માત્ર સ્ત્રીનો ચહેરો જ દેખાય આખ નાક-આંધ તેટલો જ પ્રકાશ

રાખવો. આ સમગ્ર ચૂપકીદીમાં વધુમાં વધુ ત્રીસ સેકન્ડ જવી જોઈએ. તેથી વધારે નહિ. અચાનક મૃતવત્, બેઠેલી સ્ત્રી 'ના.... ના....' કરીને ચીસ પાડશે. આ ચીસ તીવ્ર, અતિ તીવ્ર હોવી જોઈએ. સમગ્ર રંગમંચ, પ્રેક્ષાગારને ભરી દે તેવી ચીસ.]

ના.... ના... ના.... ના.... હું મરી નથી ગઈ. જીવું છું. [સ્ત્રીની ચીસ સાથે, સ્ત્રીના ચહેરા પરનો પ્રકાશ હેબતાઈને થથરી ઊઠે છે. પ્રકાશ (લાઈટ) થથરે છે. સ્ત્રીની ઉક્તિઓ સાથે થથરતો, કંપતો પ્રકાશ પ્રસરતો પ્રસરતો સમગ્ર રંગભૂમિ પર વ્યાપીને સ્થિર થઈ જાય છે. પ્રકાશનો આવો વિનિયોગ ટેકિનિકલી પૂરા કમાન્ડથી થઈ શકે તેમ હોય તો જ કરવો. જો તેમ શક્ય ન હોય તો લથરવથર ઉપયોગ ન કરવો. સ્ત્રીના આંગિક અને વાચિક અભિનય પર જ વધારે ભાર મૂકવો.]

હું જીવું છું. હા જીવું છું. શંકા છે તમને ? તો જુઓ - [જીભ બહાર કાઢીને બતાવે છે]

જ - ભ - ડો, મારો જ - ભ - ડો. હજી પણ શંકા છે ? તો હો સાંભળો - અને જુઓ.

[ટેપરેકોર્ડરનું બટન આંગળીથી દબાવે છે. આશા બોંસલેના અવાજમાં ગીત સંભળાય છે. સ્ત્રી ઊભી થઈને મંચ પર, ગીતના શબ્દો - ભાવો પ્રમાણે અભિનય અને નર્તન કરે છે.]

જો ચોં છોતી રાજાકારી બદરિયા બરસ રહતી રાજા તોરે બંગલે પર

નજર લાગી રાજા.... જો ચોં છોતી રાજા બેલા ચમેલિયા

લિપટ રહતી રાજા તોરે બંગલે પર

[સહસા નૃત્ય અટકાવી, ધસી જઈ ટેપરેકોર્ડર બંધ કરે છે.]

હું જીવું છું એની પાછી મારે મૂક આપવાની ? રાજાને ? વરરાજાને ? વરને... શ્રેષ્ઠને... એમ ? અરે મારા રાજા, વરરાજા ! ફેક છે બંધું - ફેક. એફ એ કે ઈ ફેક. ડોંગ છે, બનાવટ છે. માય ઓર્ગેઝમ ઈઝ ફેક. [અવાજ ધીમો થતો જાય છે] ચેસ, ઈટ ઈઝ ફેક. ચેર ઈઝ નો ઓર્ગેઝમ ફેક - ફેક - ફેક. [શિથિલ ગતિથી ખુરશીમાં ઢળી પડે છે.] અરે જીવતી છું, તને વેલની જેમ વળગું છું, તું મને બધમાં જકડે છે, વિધિવત્ બધું ધાય છે, પણ કમ્યુટરાઈઝ્ડ, મિકેનિકલ એન્ડ... એન્ડ લસ્ટલેસ. [અવાજ મોટો કરે છે] આઈ એમ લિવિંગ. [માથું નકારમાં હલાવે છે] નો આઈ એમ નોટ લિવિંગ. [અવાજ મોટો કરીને, પ્રેક્ષકો સામે અનિયેષ જોઈને] એમ આઈડેડ ? [નકારમાં માથું હલાવે છે.] નો આઈ એમ નોટ ડેડ. આઈ એમ નોટ લિવિંગ. આઈ એમ નોટ ડેડ. નોટ લિવિંગ, નોટ ડેડ, ઈઝ ઈટ પોસિબલ ? ચેસ ઈટ ઈઝ પોસિબલ. દાખલા તરીકે આ હું અહીં ઊભી છું. [ઊભી થઈને રંગભૂમિના અગ્રભાગમાં મધ્યભાગમાં ઊભી રહે છે. હાથના અભિનયથી આદમકદ આયનાનો નિર્દેશ કરે છે.] કલ્પો કે આ એક આદમકદ આયનો છે, આપનો. મિટર. એ મિટરમાં આ તમે મને જોઈ રહ્યા છો. મારા કલ્પિત પ્રેક્ષકો, આ કલ્પિત રંગભૂમિ પરના, આ કલ્પિત આયનામાં તમે મને જોઈ રહ્યા છો. Females તમે પણ મને જુઓ છો. Males તમે પણ મને જુઓ છો. જુઓ આ તલવાર કાઢી [તલવાર કાઢવાનો અભિનય. તલવાર ધુમાડીને જનોઈવટ પા મારવાનો અભિનય.] જનોઈવટ ધા-થી ઈને વેતરી નાખ્યો. [ધોડા પર બેઠી હોય તેવો અભિનય] આ ઝિંચકી લીધી રાજકન્યાને, અપહરણ [ઝિંચકીને રાજકન્યાને ધોડા પર બેસાડવાનો અને ધોડો દોડાવવાનો અભિનય. એ અભિનયમાંથી સહસા તાબોટા પાડીને વ્યંઢળ-નો અભિનય કરે છે. એવા વ્યંઢળના અભિનય સાથે, તાબોટાના તાલમાં ગાય છે. અવાજ શક્ય તેટલો જાડો, પુરુષ જેવો કાઢવો.]

જે મેં હોતી રાજા કારી બદરિયા

પરસ રહતી રાજા તોરે બંગલે પર

નજર લાગી રાજા....

[તાબોટા સાથે બંદગની જેમ પંકિતએ ગાતા ગાતા અટકી જાય છે. અમમક હસે છે.]

આપનામાંથી નીકળી જઈ બહાર ? તો આ બહાર [જે સ્પોટ પર ઊભા ઊભા અભિનય કરતી હોય છે તે સ્પોટ પરથી ઠેકીને બહાર આવે છે.] અરે આપનામાંથી આમ ઠેકીને બહાર આવી તે તો હામણા છે. હામણા જ આપના સિવાય બીજું શું છે ? બધે જ દર્પણ છે. ઓરે, કેમ મારી જમણી આંખ ફરે છે ? [અભિજ્ઞાન સાધુ-તલ'ના અંશો, નાટ્યમિષ અભિનયથી રજૂ કરે છે.] ભલે, જો સાચેસાચ પરસ્પરીની સંક્રાંતિ તમે આમ કરતા હો તો આ એંધાણી વડે તમારી એ શંકાને દૂર કરીશ. [અંતગીય પરની વીંટીના સ્થાનને સ્પર્શે છે, જુએ છે, ચોંકી ઊઠે છે,] હાપરે, વીંટી-સૂની છે મારી આંગળી ! [બે ડગ આગળ ખસી સ્મૃતિસભર, ભાવસભર નેત્રવદન સાથે] એક દિવસ નેત્રના મંડપમાં કમલપત્રના દક્ષિણમાં ભરેલું પાણી તમારા હાથમાં રાખેલું હતું.... તે મારે, મેં પુત્ર ગણેલો મૃગશિશુ આવી ચડ્યો. તમે એને પાણી ભરેલો દક્ષિણે લ્યો. પણ અપરિચયને કારણે તે મૃગશિશુ તમારી પાસે આવ્યો નહિ. તમે એલું કહીને પરિહાસ કર્યો કે : સૌ સમજાનો વિચાર કરે. તમે બેય જણા વનવાસી ખસોને !

[પાછા પળે હાથ-ના નજારથી ખસી જાય છે, ખસીને ઊભી રહે છે.] ના હું શકુંતલા નથી. કોઈ દુર્બલ નથી. આ આંગળી પર કોઈ એંધાણી નથી, અભિજ્ઞાન નથી, કોઈ દુર્વસા પણ નથી અને કોઈ શાપ પણ નથી. અને આ [પેટપેટુ બતાવે છે.] આ પેટના પોટલામાં કોઈ ભરત નામનો ગર્ભ પણ નથી. અને યાદ રહે, માથા કાલ્પનિક પ્રેલોકે, યાદ રહે હું કહેતી નથી પૃથ્વીને ભગવતી પૃથ્વી, મને માગ આપ ! ભગવતી વસુધે દેવિ મે વિવરમ્, ના, આ વીસમી સદીના ઓસરતા અંતિમ દશકામાં હું કહેતી નથી. પૃથ્વી, મને માગ આપ, મને સમજાવી લે. કેમ કે હું જ્યું હું એમ કંઈ પૃથ્વી માગ આપતી નથી. અને માગનારી શકુંતલા, કાલિદાસનું એક ખ્યાદું, સામાજિક મૂલ્યોથી મૂર્છિત એક સર્જકનું મૂર્છિત પાત્ર, છદ્. [પીઠ ફરીને રંગભૂમિ છોડીને જાય છે, અપવચ્ચે અટકી જાય છે. પાણી ફરે છે, મેજાકો સામે જોઈ રહે છે. નજરમાં માલું પુસાવે છે.] નથી, હું સુરેશ જોશીની વિદુલા પણ નથી. એમ ? વિદુલાને સન્મોખ મળે છે; ને તે જાતને પૂરેપૂરી મિઠાવી દીધાની? એથી એ અનેકને મળે છે ? અનેક જોડે ફરે છે ? વિદુલાએ કેન્દ્રને ઈનેદ્રીને કળાવી દીધું છે ? વાહરે સુરેશ જોશી અને વાહરે તમારી વિદુલા ! 'કેન્દ્ર' એટલે શું ? સેન્ટર એક માસસની જ્ઞાનબુદ્ધિએ, કલ્પેલો કન્સેન્ટ. બાર ધંધા સર્વોદ્ધ જેટલી સાવ સહેલી વાત, કેન્દ્રને ઈનેદ્રીને ફગાવી દેવાની વાત! આખરે તો એ એક વાત છે ને ! સંજ્ઞાભોગ્યાં અટવાતા વાર્તાકારની વાત. ના હું વિદુલા નથી. કોઈને બે શબ્દ, કોઈને બે પદીએ સહચાર આપ્યું અણી આપીને જાણને વિખેરી દેવાની વહાલે કેવળ કાગળ પરની પોકળ અને પોચટ વાગ્મિલા છે. નથી હું વિદુલા, નથી હું શકુંતલા. છતાં મને ગાવું મળે છે. હું અવાજ કાઢી શકું છું. આસોહ-અવસોહ સાથે અવાજ કાઢી શકું છું. અપાર વૈવિધ્ય સાથે હું સૂર પ્રગટ કરી શકું છું. અને ગંજના ગંજ પડ્યા છે. સદીઓથી આ અહીં [મસ્તકનો નિર્દેશ કરે છે] ગંજ મસ્તકમાં ભાપાના, જે આમ અવિરત વાણ કરે છે બન્મ-ક-ડ બળકટ રૂપે, ગગાટ રૂપે, અરે આન રૂપે, તાન રૂપે. અરે કવિ, ગદ્યમાં ચઢાવી, કાગળ પર ઉતારી રહ્યા છો વે-વ-લી વે-વ-લી લાગણીઓ તે તમે થીજું શું કરો ? ગાવ અને ગવડાવો. ખાસમાં પણ ગાવાની હમત છે. તો મારું.

અહો નારી દૃઢ્યનો મોગરાની કળી જેવો મુલાયમ ભાવ ! [કોયલ જેવો અવાજ કરે છે] કૂહિઝી...
કૂહિઝી કોયલનો અવાજ છે. ગાતા પહેલાં જરા વાતાવરણ જાહે તે માટે કોયલનો અવાજ કરું છું
કૂહિઝી... કૂહિઝી... [સાભિનય કવિ ઉમાશંકર જોશીનું એક ગીત ગાય છે.]

હૂ, જરી તું ધીરે ધીરે વા,
કે મારો મોગરો વિલાપ !
કોકિલા, તું ધીમે ધીમે ગા,
કે મારો જીયરો દુ ભાવ !

[અટકી જાય છે] સર્જન યાદ નથી. આ ભેજના કમ્પ્યુટરમાંથી ખવાઈ ગયું છે હા, યાદ
આવ્યું આગળ....

ઘખતો શો ધોમ, ઘીકે ઘરણીની ડાયા
ઊભી છું ઓઢીને, પ્રિયતમની છાયા
પરિમલ ઊડે....

[અચાનક છીંકો આવે છે, ઉપરાઉપરી.] એલર્જ છે મિત્રો, ‘પરિમલ’ની, ગંધકણોની
[છીંકો ખાપ છે. ગાઉનમાંથી રૂમાલ કાઢી નાક લૂછે છે.]

સમજોને બાઈ. લીધું. પ્રેમનું એક મુલાયમ ટાકલું. પણ નથી ઊભી હું ઓઢીને કોઈ
પ્રિયતમની છાયાને. પ્રિયતમનું કોઈ અભિજ્ઞાન નથી. કોઈ અંધાણી નથી. કેન્દ્રનું પણ કોઈ
અભિજ્ઞાન નથી. કેન્દ્ર ભૂમિતિની સંજ્ઞા છે ? જેની હોય તેની, પણ એ સંજ્ઞા એક ફોતરા જેવી આ
ઊડીને અહીં પડી નીચે [નીચા વળીને કર્ણકે ઊંચકે છે. જમણા હાથની હથેળીમાં મૂકે છે. પછી
પ્રેલકો સામે જુએ છે] ફોતરું છું. કેન્દ્ર સંજ્ઞાનું ફોતરું. [હથેળી પર ફૂંક મારી ફોતરાને ઊડાડે છે.]
આ ઊડી ગયું. તમને ન દેખાયું ? એર, તમને ક્યાંથી દેખાય ? તમે છો જ નહિ. મેં ઉડાડ્યું ? અરે
એ તો ઉડાડવાનો અભિનય કેન્દ્રને ઉખેડીને ફગાવી દેવાની વાતમાં જેમ શબ્દને ઉડાડી, કોઈ છાયા
નીચે ઊભા રહેવાની, કોઈ એક કલ્પિત પાત્રના સર્જક જેવી જ મારા સર્જકની દુર્દશા. હાસતો, હું
પણ એક ફોતરું છું. જુઓ આ ઊડીને ફસડાઈ પડ્યું ! [ખુરશીમાં ફસડાઈ પડે છે] હું એક ફોતરું.
[પ્રકાશ ઓસરતો જાય છે. માત્ર સ્ત્રી પર પ્રકાશ આછો વાદળી પ્રકાશ.] હું છું જ નહિ. શું હું
એક ફોતરું છું ? સ્ત્રી એવી સંજ્ઞાથી ઓળખાતું ફોતરું ? કે હું એક બબડાટ છું ? લવ લવ કરતો
લવારો છું ? વાણી છું ? વાઝેવતા છું ? સરસવતી છું ? મનુષ્યની વાણી, કેઓટિક લવારો ? [પ્રકાશ
ક્રમશઃ ઘટતો જાય છે. માત્ર ચહેરો દેખાય છે. કપાળ અદૃશ્ય થાય છે. પછી આંખો અદૃશ્ય થાય
છે. માત્ર સ્ત્રીના અધરોજ બબડતા દેખાય છે. બાકી સમગ્ર રંગભૂમિ પર અંધકાર.] પણ અમે તો
અમારી જાતને વિખેરી દઈએ છીએ. એમ કરતી વખતે અભિમાનની ગાંઠડીને મુદામાની પોટલી
જેમ સંતાડી રાખતા નથી, એને હુંટાવી દઈએ છીએ. સદ્ભાવ્યે આર્યપુત્ર મને અકારણ કાઢી
મૂકનારા ન નીકળ્યા. દેહિ મે પ્રતિવચનમ્. કોણ બોલે છે ? મોટે મોટેથી કોણ બોલે છે : દેહિ મે
પ્રતિવચનમ્. અરે રાજા રામ, વચન જ નથી ત્યાં પ્રતિવચન ક્યાંથી હોય ? હું એક ઘોંઘાટ છું, માત્ર
લવારો છું. અમૃતા આત્મની કલા એ શબ્દો મારા લવારા-મા જ અંશો છે. ચોપડીના પાન પર છાવી
રહેલા શબ્દો. તર્કપૂત વિચારસરણીમાં લપસીને ટસડાતી વાચા હું એક લવારો છું ઉત્કટ લાલસા
ચિજ્જા વ્યક્તિત્વ મુખ્ય ભેદ ટૂંકમાં અન્યાય સંવાદો મનોવૈજ્ઞાનિક જોવાનો ઇન્કાર ઐતિહાસિક
વિપત્તિ ખાંડનું પડ મુકાબલો ઝાઝા ઊંડાણમાં બે અતિમો વચ્ચે ઝોલા મેટાફર ઈઝ ધ આર્ગ્યુમેન્ટ
જન્યુઆરી - માર્ચ ૧૯૯૭

ઓક ધ પોએટ લેઈસો લેઈસો બુદ્ધિપરાયણ [પ્રકાશ આ દરમિયાન કમચાલી જાય તતા તતા એક
 એક શણે સાવ અદૃશ્ય થઈ જાય. છતાં ધવાસે સંભળાયા કરસે. અવાજનું વૉલ્યુમ ઘટવું ન જોઈસે.]
 જાણું છું. માણસ પાસે ભાષા છે, જ્ઞાન છે, સિદ્ધાંતો છે, સામાજિક તંત્રો છે. ખારો સ્વભાવ દોરણ
 બળે પણ વળ ન ચૂકે તે માટીમાંથી થાયયો છે. ચુંબન, ડિસ, ભુગકાસે [બુચકારના બે અવાજો
 સ્પષ્ટ સંભળાય છે.] એન્ડ અગેઈન આઈ ગુડ ડિસ્કવેર માય લવ [આ શણે મંચના એક દુરના
 ખૂણામાં પ્રકાશનો અલ્પાંશ, નહિવત્ ટુકડો પડે છે જે કંપી રહ્યો છે, મૂળી રહ્યો છે] આભીપતાભર્યો
 બુદ્ધિનો પ્રકાશ આત્મચાતક પ્રક્રિયા મુલાનીના ઉપરે શિવાસો પન્થાનઃ સન્તુ. [કપાતો પ્રકાશ
 પ્રસરતો જાય છે, કમચા] શુન્તાવાવિહીણા સૂના તપોવનમાં કેમ કરીને પ્રવેશીશું ? આવો, વધાવો
 સંત, વસંત આવી, આશાનો શ્વાસ કંઈ લાગી, વધાવો સંત, વસંત આવી [પ્રકાશ પ્રસરતો પ્રસરતો
 સમગ્ર મંચને ભરી દે છે. પ્રકાશ ઉજ્જવલ છે, પૂર્ણ છે. મંચ પર સ્ત્રી નથી. પણ સ્ત્રીનો અવાજ
 છે.] કુંજ મોટીને કોફિલા એકલી રે લોલ. પ્રેમ એ અમરતા છે. ખરે જ આર્થપુત્રના આ આનંદજરતા
 ઉદ્ગારો, સુધામય અને અગાધ સ્નેહસંભાર દર્શાવનારા છે, જેની પ્રતીતિથી નિષ્કારણ પરિત્યાગનું
 શલ્ય લાગવા છતાં મને માફ જન્મ્યું સાર્થક લાગે છે. સ્ટેપ પ્રેસ. એ...પ થું કરે છે ? ચામાચલ
 ખાઉ છું. કેવી લાગે છે ? ગળી ગળી લાગે છે. સીતા, સહરના પત્તાસા જેવી, કુડ કુડ ખાઉ છું.
 લો ખાવી છે તમારે પત્તાસા જેવી સીતા ? શીખંડ જેવી શુન્તાવા ? વેજકેબલ સમોસા જેવી વિદુલા ?
 લો... લો... હાય લંબાવો. [ખડખડાટ હાસ્ય] નહીં બહાર નહીં અંદર. રંગભૂમિ બહાર નથી.
 અંદર છે. તમારી અંદર. તમારાથી અભિજ્ઞ એવી રંગભૂમિ છે, તમારી અંદર પણ તમે છો ? પ્રેક્ષકો,
 તમે છો ? ક્યાં છે અંખો ? અને કાન પણ ક્યાં છે ? તમે જોશ પણ નથી અને સંભળતા પણ નથી.
 ઓફ કરો, લાઈટ ઓફ કરો. [તત્કાલ મંચ પર ગાઢ અંધકાર] નાઈ આઈ વૉન્ટ બેલક.
 [ચૂપકીદી.]

[તા. ૨૧-૧૦-૮૧]

મકારીઓ

જુઆં રલ્ફો (અનુ. શિરીષ પંચાલ)

દેડકાઓ બહાર આવે તેની રાહ જોતો હું બારી પાસે બેઠો છું. ગઈ કાલે રાતે અમે જમવા બેઠા ત્યારે તેમણે ખૂબ કુકળાટ મચાવ્યો હતો, પરોઢ સુધી તેઓ ગાતા જ રહેલા. દાદી પણ એમ જ કહે છે. દેડકાઓના અવાજે તેની ઊંઘ ઊડી ગઈ હતી. અને હવે તે ખરેખર સૂવા માગતી હતી..., એટલે તેમણે મને આ મોરી પાસે બેસવા કહ્યું, જેવો દેડકો છલંગ લગાવીને બહાર આવે એટલે મારે પાટિયા વડે તેને ફટકારવાનો. દેડકાં તો પેટને બાદ કરો તો આખા શરીરે લીલા હોય છે. મોટા દેડકા કાળા હોય છે. દાદીની આંખો પણ કાળી છે. લીલા દેડકા ખાવામાં સારા લાગે, કાળા ન ભાવે. લોકો કાળા દેડકા ખાતા નથી પણ હું ખાઉં છું. સ્વાદમાં તો તે લીલા જેવા જ હોય છે. ફેલિપા કહ્યા કરે- કાળા દેડકા તે કંઈ ખવાતા હશે. ફેલિપાની આંખો બિલાડીના જેવી લીલી છે. હું જ્યારે જ્યારે ખાવા જઉં ત્યારે ત્યારે તે મને રસોડામાં પીરસે છે. હું દેડકાને મારું તે એને ગમતું નથી. આવું બધું દાદી મારી પાસે કરાવે છે. દાદી કરતાં વધારે ફેલિપા મને ગમે છે. પણ પાકીટમાંથી પૈસા કાઢીને આપનાર દાદી છે, પૈસા આપે તો જ ફેલિપા ખાવાપીવાની વસ્તુઓ લાવે. ફેલિપા અમારા ત્રણ માટે રસોઈ બનાવવા એકલી રસોડામાં રહે છે. હું જ્યારથી તેને ઓળખતો થયો ત્યારથી તે રસોઈ જ કરે છે. તાસકો ધીવાનું કામ મારું. ચૂલા માટે બળતણ લાવવાનું કામ પણ મારું. પછી દાદી તાસકોમાં ખાવાનું પીરસે. એ ખાઈ-પીને પરવારે એટલે પોતાના હાથે બે નાના ભાગ કરે, એક મારા માટે, બીજો ફેલિપા માટે. પણ ક્યારેક ફેલિપાને ખાવાનું મન ન થાય. ત્યારે એ બંને ભાગ મારા માટે. એટલે જ તો મને ફેલિપા ગમે છે; હું હમેશાં ભૂખ્યો હોઉં છું, મારું પેટ ક્યારેય ભરાતું નથી - ક્યારેય નહીં. એના ભાગનું ખાઈ જઉં તો પણ નહીં. બધા કહે છે ખરા કે ખાવાથી પેટ ભરાઈ જાય છે પણ મને ખબર છે - મારું પેટ ભરાય જ નહીં, તેઓ જેટલું આપે તેટલું બધું આ

જાન્યુઆરી - માર્ચ ૧૯૯૩

ઑફ થ થોએટ હેઈસો હેઈસો બુદ્ધિપરાયણ [પ્રકાશ આ દરગિયાન કમલ. થીસ થતા થતા કોઈ
 એક હાલે સાવ અદૃશ્ય થઈ જશે છતાં લવારો સભળાવા કરશે અવાજનુ વોલ્યુમ પટ્ટુ ન જોઈએ]
 જલુ ■ માણસ પાસે ભાષા છે, જ્ઞાન છે, સિદ્ધાંતો છે, સામાજિક તત્ત્વો છે પારો સ્વભાવ દોરશે
 ભણે પણ વળ ન મૂકે તે માટીમાળી ઘડપણો છે ચુભન, ઊંસ, બુચકારો [બુચકારના બે અવાજો
 સ્પષ્ટ સભળાય છે] એન્ડ અવેઈન આઈ લુક ડિક્કેટર માથ લવ [આ હાલે મંચના એક દૂરના
 ખૂણામા પ્રકાશનો અભ્યાસ, નાલિવત્ ટુકડો પડે છે જે કપી રહ્યો છે, શૂજી રહ્યો છે] આભીપતાભર્પ
 બુદ્ધિનો પ્રકાશ આભવતાક પ્રક્રિયા યુવાનીના ઊંચે સિવાસો પન્થાન સન્ન [કંપતો પ્રકાશ
 પ્રસરતો જાય છે, કમલ] શકુન્તલાવિહીણા સૂના તપોવનમા કેમ કરીને પ્રવેશીશુ ? આવો, વધારો
 સત, વસત આવી, આજ્ઞાનો ત્યાસ કંઈ લાવી, વધાવો સૈત, વસત આવી [પ્રકાશ પ્રસરતો પ્રસરતો
 સમગ્ર મચને ભરી દે છે પ્રકાશ ઊજ્જવલ છે, પૂર્ણ છે મચ પર સ્ત્રી નથી પણ સ્ત્રીનો અવાજ
 છે] કુજ થોટીને કોઠિલા એકલી રે લોલ પ્રેમ એ અંધરતા છે ખરે જ આર્યપુત્રના આ આનંદજરતા
 ઉદ્ગારો, સુધામય અને અગાધ સ્નેહસભાર દર્શાવનારા છે, જેની પ્રતીતિથી નિષારણ પરિભ્રમણ
 શલ્ય લાગવા છતાં મને મારું જન્મુ સ્થાઈક લાગે છે સ્ટોંચ પ્રેસ એ થ શુ કરે છે ? ચમચણ
 ખાઈ છુ કેવી લાગે છે ? ગળી ગળી લાગે છે સીતા, સાકરના પતાસા જેવી, કડુક કડુક ખાઈ છુ
 લો ખાવી છે તમારે પતાસા જેવી સીતા ? શીખડ જેવી શકુન્તલા ? વેજાટેબલ સમોસા જેવી વિદુલા ?
 લો લો હાથ લખાવો [ખડખડાટ શાસ્ત્ર] નહીં બહાર નહીં અંદર રગભૂમિ બહાર નથી
 અંદર છે તમારી અંદર તમારાથી અભિન્ન એવી રગભૂમિ છે, તમારી અંદર પણ તમે છો ? પ્રેક્ષકો
 તમે છો ? ક્યા છે આખો ? અને કાન પણ ક્યા છે ? તમે જોતા પણ નથી અને સ્ખલભળતા પણ નથી
 ઑફ કરો, લાઈટ ઑફ કરો [તત્કાલ મચ પર ગાઢ અધકાર] નાઈ આઈ વૉન્ડ બેબલ
 [ચૂપડીકી]

[તા ૨૧ ૧૦-'૯૧]

મકારીઓ

જુઆં રહ્કો (અનુ. શિરીષ પંચાલ)

દેડકાઓ બહાર આવે તેની રાહ જોતો હું બારી પાસે બેઠો છું. ગઈ કાલે રાતે અમે જમવા બેઠા ત્યારે તેમણે ખૂબ કકળાટ મચાવ્યો હતો, પરોઢ સુધી તેઓ ગાતા જ રહેલા. દાદી પણ એમ જ કહે છે. દેડકાઓના અવાજે તેની ઊંધ ઊડી ગઈ હતી. અને હવે તે ખરેખર સૂવા માગતી હતી... એટલે તેમણે મને આ મોરી પાસે બેસવા કહ્યું, જેવો દેડકો છલંગ લગાવીને બહાર આવે એટલે મારે પાટિયા વડે તેને ફટકારવાનો. દેડકાં તો પેટને બાદ કરો તો આખા શરીરે લીલા હોય છે. મોટા દેડકા કાળા હોય છે. દાદીની આંખો પણ કાળી છે. લીલા દેડકા ખાવામાં સારા લાગે, કાળા ન ભાવે. લોકો કાળા દેડકા ખાતા નથી પણ હું ખાઉં છું. સ્વાદમાં તો તે લીલા જેવા જ હોય છે. ફેલિપા કદા કરે- કાળા દેડકા તે કંઈ ખવાતા હશે. ફેલિપાની આંખો બિલાડીના જેવી લીલી છે. હું જ્યારે જ્યારે ખાવા જઉં ત્યારે ત્યારે તે મને રસોડામાં પીરસે છે. હું દેડકાને મારું તે એને ગમતું નથી. આવું બધું દાદી મારી પાસે કરાવે છે. દાદી કરતાં વધારે ફેલિપા મને ગમે છે. પણ પાક્રીટમાંથી પૈસા કાઢીને આપનાર દાદી છે, પૈસા આપે તો જ ફેલિપા ખાવાપીવાની વસ્તુઓ લાવે. ફેલિપા અમારા ત્રણ માટે રસોઈ બનાવવા એકલી રસોડામાં રહે છે. હું જ્યારથી તેને ઓળખતો થયો ત્યારથી તે રસોઈ જ કરે છે. તાસકો ઘોવાનું કામ મારું. ચૂલા માટે બળતણ લાવવાનું કામ પણ મારું. પછી દાદી તાસકોમાં ખાવાનું પીરસે. એ ખાઈ-પીને પરવારે એટલે પોતાના હાથે બે નાના ભાગ કરે, એક મારા માટે, બીજો ફેલિપા માટે. પણ ક્યારેક ફેલિપાને ખાવાનું મન ન થાય. ત્યારે એ બંને ભાગ મારા માટે. એટલે જ તો મને ફેલિપા ગમે છે; હું હમેશાં ભૂખ્યો હોઉં છું, મારું પેટ ક્યારેય ભરાતું નથી - ક્યારેય નહીં. એના ભાગનું ખાઈ જઉં તો પણ નહીં. બધા કહે છે ખરાકે ખાવાથી પેટ ભરાઈ જાય છે પણ મને ખબર છે - મારું પેટ ભરાય જ નહીં, તેઓ જેટલું આપે તેટલું બધું આપે .

જાન્યુઆરી - માર્ચ ૧૯૯૩

ભરાય. દેવિયાને પણ આ વાતની ખબર છે - શેરીઓમાં બધા મને ગાંડિયો કહે છે કારણ કે હું હમેશા ભૂખી જ હોઉં છું. દાદીએ એમની વાતો સાંભળી છે. મેં સાંભળી નથી. દાદી મને એકલો શેરીમાં મોકલતી નથી. તે જ્યારે મને બહાર લઈ જાય છે ત્યારે સમૂહપ્રાર્થના સાંભળવા અર્થમાં અમારે જવાનું હોય. ત્યાં તે મને બાજુમાં બેસાડે અને તેની સાથેના છેકાથી મારા હાથ બાંધી દે. શા માટે મારા હાથ બાંધી દે છે તેની તો મને ખબર નથી પણ હું કંઈક ને કંઈક અડપલાં કરતો રહું છું એવું બધા કહે છે એટલે મારે તારા હાથ બાંધવા પડે છે એમ દાદી કહે છે.

એક દિવસ તેણે મને કોઈને લટકાવતા જોયો હતો; હું બસ આમ જ કોઈ બાઈને લટકાવતો હતો. મને તો પાદ નથી. પણ હું શું કરું છું એ બધું દાદી કહ્યા કરે છે અને તે તો જુદું બોલતી જ નથી. તે જ્યારે મને કાંઈક ખાવા કહે છે ત્યારે મારા ભાગનું ખાવા કહે છે. બીજા લોકો તો મને ખાવા બોલાવે અને પાસે જઈ ત્યારે મારી સામે પથરા કેડે અને હું ભાગી ન જઉં ત્યાં સુધી મારો છાલે ન પડે, મારી દાદી એવી નથી. ના, એ તો મારી સામે સારી રીતે વર્તે છે. એટલે તો એના ઘરમાં હું સુખી છું. વળી, દેવિયા અહીં જ રહે છે. એ મારી સંભાળ સારી લે છે. એટલે તો એ મને ગમે છે. એનું દુઃખ જમ્મુહનાં કૂલનો રસ જ જોઈ લ્યો. મેં બહારનું દુઃખ પીવું છે, કમણાં જ વિચારેલી કુલરનું દુઃખ પણ પીવું છે. પણ ના, દિવિયાના દુઃખની તોલે ન આવે. આપણને જ્યાં પાંસળાં હોય છે ત્યાં દિવિયાને ધાન છે, કેટલો બધો સમય થઈ ગયો મને સ્વપ્નાવાને. સ્વિચારે બપોરે દાદી અમને જે દુધ આપે છે તેના કરતાં એ દુધ બહુ સારું - તમને જો લેતા આવડતું હોય તો બહુ સારું. દેવિયા દરરોજ રાતે હું જે ઓરડામાં સૂઈ જતો. ત્યાં આવતી અને પાસે પેંચતી, મારા ઉપર જય ઝૂકતી. પછી તે એવી રીતે ધાન મારા બોદામાં ગોઠવતી કે હું તેનું મીઠું અને ટુંકાળું દુધ પી શકું, મારું મોં છલકાઈ જાય - પછી વખત મારી ભૂખ સાથેવા મેં જમ્મુહનાં કૂલ ખાધાં છે, દેવિયાના દુઃખની સોડમ પણ એવી જ હોય છે, મને એ વધુ ગમે છે કારણ કે એ મને સ્વપ્નાવતી હોય ત્યારે આખા શરીરે ગલીપચીઓ પણ કરે. પાછી ધણી કરીને તે પરોઢ સુધી મારી સોડમાં સૂઈ રહેતી. મને તો એ બહુ ગમતું કારણ કે હું ઠંડીની કાશી પરવા કરું નહીં, એઈ રાતે એકલો સૂઈ જઉં અને ફૂંકવાતો ફૂંકવાતો મરી જઉં તો પણ મને ચિંતા નથી. ક્યારેય મને નરકની ચિંતા નથી થતી. પણ ક્યારેક બીક લાગે. મને તે દિવસે નરકમાં જવાનું આવશે તો શું થશે એમ વિચારીને પણ મારી જાને બીવડાવું - કારણ કે મારું માથું ખૂબ સખત છે. જે કંઈ સામે આવે ત્યાં ભટકાવવા આતુર રહું છું. પણ દેવિયા આવે છે અને મારી બીક દૂર કરી આપે છે. તે મને બેને હાથે પેંચાળે છે અને મારા મનમાંથી મરજની બીક કાઢી નાખે છે. થોડો વખત તો હું પણ ભૂલી જઈ છું - દેવિયા કહે છે, મારી સામે રહેવાનું તેને મન થાય ત્યારે તે આમ કરે. તે હવે બહુ જવડી સ્વર્ગે જશે અને ભગવાનને મળશે. પગથી માથા સુધી મારા શરીરમાં જે દુષ્ટતા પેસી ગઈ છે એ બદલ મારું કરી દેવા ભગવાનને સમજવો. તે ભગવાનને વિનંતી કરી મને મારી અપાવશે જેથી મારે આ બધી ચિંતા કરવી ના પડે. એટલે તો એ દરરોજ કબૂલાત કરવા જાય છે. એ ખરાબ છે એટલે નહીં પણ મારામાં પૂરેપૂરી રોતાન વસે છે એટલા માટે જયો. મારા વતી કબૂલાત કરીને તે રોતાનને મારા શરીરમાંથી હાડી કાઢવા માગે છે. દરરોજ તે જાય છે. દરરોજ બપોર પછી તે જાય છે. તે આખી જિંદગી મારા માટે આમ કર્યા કરશે. દિવિયા મને આમ કહે છે. એટલા માટે તે મને બહુ ગમે છે. છતાં માથું આટલું બધું સખત હોય એ બહુ મોટી વાત છે. હું વરંદાના ઘાંભલે પછાડ્યા જ કરું છું. અને કંઈ કરતાં કંઈ થતું નથી. એ તો એવું ને એવું રહે છે, એ તરડાઈ જતું નથી. હું ભોંય પર માથું ધામડું છું. પરેલાં પીરેથી પછી જોરથી અને નજારાના જેવો અવાજ આવે છે. કર્વમાં દાદીએ મને બાંધી રાખ્યો

હોય ત્યારે બારીમાંથી વાંસળી સાથે સંભળાતા નગારાના અવાજ સાંભળતો હોઉં એના જેવો જ આ અવાજ હતો- ઘડમ ઘડમ ઘડમ... અને દાદી મને કહે છે કે તારા ઓરડામાં જો ગરોળીઓ, વીંછી, વંદા હોય તો તું નરકની ગિતામાં સળગવાનો કારણ કે તું માથા પછાડવાનું બંધ કરતો નથી. પણ મને નગારું સાંભળવાનું બહુ ગમે છે. તમને ખબર હોવી જોઈએ. હું ચર્ચમાં જઈ ત્યારે પણ હું તો શેરીમાં જવા અધીરો બનું છું, નગારું આટલે બધે દૂરથી સંભળાતું હોવા છતાં ચર્ચની અંદરથી અને ઉપદેશ આપતા પાદરીના માથા ઉપરથી કેમ સંભળાય છે. 'સદ્ધર્મી ભરેલા માર્ગ ઉપર પ્રકાશ હોય છે. અસદ્ધર્મી ભરેલા માર્ગ ઉપર અંધકાર હોય છે.' પાદરી આવું બોલ્યા કરે છે. હું ઊભો થઉં છું અને અંધારું હોય ત્યારે બહાર જઉં છું. હું શેરી વાળું છું અને અજવાળું થાય તે પહેલાં પાછો આવી જઉં છું. શેરીમાં તો ધણું બને છે. કેટલાય લોકો મને જોતાંવેંત પથરા મારવા માંડે છે. ચારેબાજુથી ખોટા અભિયાળા પથરા વરસે છે. અને પછી મારા ખમીસને સાંધવું પડે છે. મારા ચહેરા પરના તથા ઘુંટણ પરના ઘા રુઝાય એટલા માટે કેટલાય દિવસ રાહ જોવી પડે છે. અને ફરી મારા હાથ બાંધી દેવા પડે છે કારણ કે જો એમ ન કરું તો તરત તે પાટા ઉમેડી નાખે અને ફરી લોહી વહેવા માંડે. લોહીની ગંધ પણ સારી હોય છે પણ કેલિપાના દૂધ જેવી નહીં. એટલે જ હું મારા ઘરમાં પુરાઈ રહું છું - જેથી તેઓ મને પથરા ન મારે. જ્યાં તેઓ મને ખવડાવે છે ત્યાં હું બારણું બંધ કરી દઉં છું, જેથી મારાં પાપ મને શોધી ન કાઢે; કારણ કે અંધારું છે. અને હું દીવો સળગાવીને જોતો પણ નથી કે વંદા મારા શરીર પર ક્યાં ચઢી રહ્યા છે. હવે હું શાંત થઈ છું. હું મારા કોથળા પર સૂઈ જઉં છું અને જ્યાં મારી ગરદન પર વંદો એના ખરબચડ પગે સરકવા માંડે ત્યાં હું હાથની ઘપાટ વડે કચડી નાખું છું, પણ હું દીવો સળગાવતો નથી. હું મારા થાભળા નીચે દીવો સળગાવીને વંદા શોધતો હોઉં ત્યારે મારાં પાપ આવી રીતે મને પકડી પાડે એવું હું ઇચ્છતો નથી. તમે જ્યારે વંદાને કચડી નાખો ત્યારે ફટકાડાની જેમ અવાજ આવે છે. કંસારીઓના એવા અવાજ આવે છે કે નહીં તેની મને ખબર નથી. હું કંસારીઓને કદી મારતો નથી. કેલિપા કહે છે તે પ્રમાણે તમારે કાને નરકમાં રીબાતા આત્માઓની ચીસો ન પડે એટલા માટે કંસારીઓ હંમેશા અવાજો કરતી રહે છે. જે દિવસે કંસારીઓ નહિ હોય તે દિવસે જગત આખું પવિત્ર આત્માઓની ચીસોથી ઉભરાઈ જશે અને આપણે બધા સુધસુધ ગુમાવીને હાંફળાહાંફળા બધે દોડતા થઈ જઈશું. વળી, મને તો કાન સરવા રાખીને કંસારીઓના અવાજો સાંભળવાનું બહુ ગમે છે. કદાચ હું જે કોથળાઓ ઉપર સૂઈ જઉં છું તેની સળીમાં વંદા કરતાં કંસારીઓ વધારે હશે. વીંછી પણ છે. અવારનવાર છતમાંથી પડ્યા કરે છે અને મારા ઉપરથી સરકીને ફરસ પર ચાલે નહીં ત્યાં સુધી તો મારો જીવ અધ્ધર થઈ જાય છે. કારણ કે જરાક હાથ હાલી જાય કે એકાદ હાડકું પ્રુછ ઊઠે તો તરત જ ડંખ મારી દે. એ પીડે છે. એક વખત કેલિપાની પૂઠે વીંછીએ ચટકી ભરેલી. તેણે તો કપ્પસવા મારેલું અને પવિત્ર મેરીને ખોતાની પૂંઠ ખરાબ ન થઈ જાય એ માટે પ્રાર્થના પણ કરી હતી. મેં એને લોખંડનો સળિયો ઘસી આપેલો. આખી રાત હું ઘસતો રહેલો અને તેની સાથે પ્રાર્થના કરતો રહેલો. થોડી વારે જ્યારે મેં જોયું કે મારા ઉપાપથી તેને કશી રાહત થતી ન હતી. ત્યારે મારાથી શક્ય એટલી રીતે તેની સાથે હું પણ રડવા લાગ્યો હતો. ગમે તેમ પણ બહાર કરતાં મારા ઓરડામાં મને સારું લાગે છે, લોકોની સામે પથરા ફેંકવાનું જેમને ગમે છે તેમનું ધ્યાન તો ન ખેંચાય. અહીં કોઈ કશું મને કરતું નથી. જ્યારે હું દાદીના દાડમ જસૂદ ખાઈ જઉં છું ત્યારે મને કપડો પણ નથી આવતા. મને આખો વખત કકડીને ભૂખ લાગેલી હોય છે તેની તેમને ખબર છે. મારું પેટ ભરાય એવી કોઈ વાનગી નથી, પછી હું આમતેમ હરતાંફરતાં ગમે તે ખાતો હોઉં. તગડાડુકરોને કઢીળનો જે ભરડો આપું કે સૂકલા

ડુકરોને જે મકાઈનો ભરડો આપું તેમાંથી પણ હું મારા પેટમાં થઈ રાવી દેતો હતો એ વાતની તેને
 ખબર હતી. એટલે હું સૂવા જઈ ત્યાં સુધી મારે કેટલું બધું ખાવા જોઈએ છે તેની એને ખબર છે,
 જ્યાં સુધી આ ઘરમાં મને ખાવા કશુંક મળતું રહેશે ત્યાં સુધી હું અહીં રહીશ. કારણ કે જે દિવસે
 હું ખાવાનું બંધ કરી દઈશ ત્યારે મરી જઈશ. અને સીધો નરકમાં જ પહોંચી જઈશ. ત્યાં કોઈ મને
 બહાર કાઢશે નહીં, મારી સાથે સારી રીતે વર્તતી ફેલિયા પણ છોડાવી ન શકે, દાદીએ મને આપેલ
 ચર્ચનો ડગલો પણ છોડાવી ન શકે, એ હું પહેરું જ છું. અત્યારે તો દેડકાઓ બહાર આવે તેની રાહ
 જોતો મોરી પાસે બેઠો છું. જોતે બહુ વાર લગાડશે તો હું સૂવા જતો રહીશ અને ત્યારે એમને મારી
 નાખનાર કોઈ નહીં હોય, જો એ બધા ગાવા માંડશે તો દાદી સૂઈ નહીં શકે અને તે ગુસ્સે થશે.
 અને પછી એમના ઓરડામાં સંતોની જે માથા છે તેમાંથી એકને કહી મારી પાછળ શેતાન દોડાવશે
 એટલે નરકમાંથી પસાર થવા દીધા વિના કાપમને માટે મને ક્યાંક દૂર ફંચોળી જ દે. હું મારાં
 મા-આપને પણ જોઈ ન શકું. તેઓ ત્યાં જ છે. એટલે વાતો કરતાં બેસી રહેવું સારું. ખરેખર તો
 ફેલિયાના દૂધના થોડા ઘૂંટણ પીવા મળે તો બહુ સારું, જમ્બૂદનાં ફૂલોમાંથી જે મધ નીકળે તેના
 જેટલું એ દૂધ મીઠું હોય છે.

ચર્યાપત્ર-૧

સંપાદકશ્રી :

એતદ્,

જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૯૨ના 'એતદ્'માં, '૧૯૮૧થી ૯૦ સુધીની કવ્યપ્રવૃત્તિ વિશે કશો ઊણપોહ' કરવાનો પુરુષાર્થ 'ક્રવિતા' શીર્ષક નીચે જોવા મળ્યો.

લેખમાં મારા કામ કે નામનો ઠામકો ઉલ્લેખ નથી ! શાથી નથી તે તમે જાણો અને બીજા સૌ જાણે... વગર ઉલ્લેખથી જેવું ! મારી કાવ્યરચનાઓ અન્ય સર્વ સાહિત્યિક સામગ્રિકોએ તો છાપી જ છે, સુરેશભાઈ જોષીએ અને તમે પણ 'એતદ્', 'ઊણપોહ' અને 'સ્થિતિજ' આદિમાં પ્રકાશિત કરી છે.

૧૯૮૩માં 'સંચેતના' અને ૧૯૯૧માં 'નિષ્કારણ' એ બે સંગ્રહની અંદર ઉપર્યુક્ત રચનાઓ સંગ્રહિત થઈ છે. ભલે 'નિષ્કારણ' ૧૯૯૧માં પ્રગટ થયો પણ, અન્ય કવિઓની જેમ, મારી રચનાઓ ઉપરના દાયકામાં જ લખાઈ છે.

એક નાતીલા કવિઓને વર્ણવતા તમારા લેખની વાંકી બહાર પતરાણું ફંગોળી દેવાયું...

અમદાવાદ, ૧૪-૨-'૯૩

- રાધેશ્યામ શર્મા

પત્રચર્યા-૨

પ્રિય શિરીષભાઈ,

મજામાં હશો.

ગઈ કાલે 'એતદ્' મળ્યું.

જન્યુઆરી - માર્ચ ૧૯૯૩

‘એતદ્’ના આ અંકમાં નિબંધ, નાટક, વિવેચન, સામયિકો વગેરેનું સરવૈયું અને નફા-તીટા પત્રક તૈયાર કરવા માટે જે તે લેખકોએ ખૂબ પરત્વે પાડ્યો છે. અગાઉ ‘પરમ’માં નવમા દાયકાનાં વિવિધ સાહિત્ય-અંગોનો સિસાલ કરવા માટે કેટલાક લેખકોએ ભારે કસરત કરી હતી. એમાં નવલકથા વિશે જર્મન ગાડીતે જે પરત્વે પાડ્યો હતો, તે જોઈ છક થઈ જવાયું. જોકે તેમ છતાં બ્રજમોહિયાઓને ગાડીતની મહેનત અચૂરી લાગી !

તમે ‘વિવેચન’ વિશે ખૂબ ઉપલાવ્યું છે, અને હથોટીવાળી શૈલીમાં પ્રતિભાવો પાડ્યા છે. સુરેશ જેથીથી મોડા જુદા ચાતરો છો, એ ગમ્યું. અર્થઘટન વિશે સારું અર્થઘટન કર્યું છે. અર્થઘટન પણ આવશ્યક છે, એ તમારા મુઠા સાથે સમજદાર સફળતા અવસ્થા સંપત્તિ થશે. સ્તરવાળાં વિવેચનોને તમારાં લેખમાં સ્થાન મળ્યું, એનું મૂલ્યાંકન થયું; તે તો બરાબર જ થયું. પણ સુખન શાહનું ‘ખેવના’ એ જોયું છે. સાવ સામાન્ય પત્રો છાપવાનો મોહ પણ તેઓ ટાળી શક્યા નથી; તેમ છતાં તમે એના માટે સારી જગ્યા બગાડી !

એમ તો અમે પણ ‘સાહિત્ય આચરન’ લખ્યું છે, ને અમારા મતે ‘ખેવના’ તેમજ બીજાં યદ્યામા વગરનાં લખાણો કરતાં અમારું લખાણ નિઃસંકલ્પિત છે. પણ એનો નામોલેખ પણ ન થયો, જાડી દુઃખ થયું. હશે ! અમને ઉટપડ્યંજ લખતાં આવડતું નથી, અને એવું ન લખીએ ત્યાં સુધી નવ્યવિવેચનના કુશળતામાં અવી શકીએ નહીં. એવું જ હોય તો અમારે કુશળતામાં પ્રવેશ જોઈતો પણ નથી ! આ ‘ઢાલ ખાટી છે.’; એવું નથી. તુલસીદાસ રહસ્યપૂર્વક બોલે છે, લખે છે. ખત્તાં અમને આવડતું નથી.

તમે જે ‘અઘવર્વ’ના લખાણે ચર્ચા ગયા, એમાં બાબુ સુધારની ‘કાશિ-હર્ષણ’ ક્યા વાંચીને અમને ભારે વ્યાધા ઉપજેલી. અમે તો એના સંપાદક ભરત નાયકને આસ્તપૂર્વક લખી દીધેલું કે આ દરિદ્રદેશમાં મોંઘાભાવનો કાગળ બગાડવાનું અને નિર્દોષ વાચકનાં મન બગાડવાનું પાપ ભલા થઈને મત કરો. મારી કાંલેજમાં એ પાપ મેં બંધ કરાવી દીધું.

આપારે સાહિત્યના નામે સખાજમાં મસખોટું મીડું છે. છતાં તમે અને કેટલાક મિત્રો મધ્યપ્રકાર કરતા રહો છો, તેથી આશ્ચર્ય અને માન વાપ છે. સમજાં છેલા દશકમાં નવા ફાલમાં કેટલાક એવા મિત્રો આવ્યા છે, જેઓ ખૂબ નિષ્ઠાવાન છે, ખૂબ મથે છે, ખૂબ ઝીણું કાંતે છે. એમના તરફ માન થવા વિના રહેતું નથી. પણ સામે સફળ વ્યાવકોના નામે અફઠ આરો પાટ છે ! ‘વીસ-પચીસ પંચિતો અંદરોઅંદર ગમમથલ ને દંદ-કુસતી કર્યા કરે છે ! સાહિત્યને સખાજવિમુખ બનાવ્યું, એ પાપ તમને નહીં રહ્યું છે. કોણે આ પાપ કર્યું, એના ખૂલમાં જવું નથી. પણ તમે કેટલાક હવે ચીલો ચાતરી રહ્યા છો; વાઙ મહાર આવવા આગો છો, તે બદલ અમારાં હાર્દિક અભિનંદનો સ્વીકારજો.

મને એક બીજો મુદ્દો જણવે છે. પૂર્વસુરિઓએ કેટલું ઉત્તમ લખ્યું છે ! એનાથી વધુ ઉત્તમ હોય, એ પ્રગટ થાય તે બરાબર છે. અથવા કોઈ નવું કહેવાનું હોય તે પ્રગટ થાય. આ બે વાનાં જેમાં ન હોય તેવું શા માટે મારે મરાતું હશે ! અને આપારે નિર્દોષ ભાવકોના માથે મારવા જેવું - લેખકોના આત્મમોહને કારણે ખૂબ છપાય છે. તમે, જયદેવ શુક્લ, રમણ સોની, જર્મન ગાડીત... અને એવા બીજા યજ્ઞ... સમક્ષીન સાહિત્ય ખૂબ વાંચો છો. વિવેચકો છો. પણ મને એમ થાય છે કે કેટલી ઉમદા પ્રવૃત્તિઓના ભોગે આ થતું હશે? અમેય જણાં લલાજમ ભાઈ છે, એટલે સામયિકો... રૂપર તોડીએ છીએ. લલાજમ વસુલ કરવા સારું વાંચીએ પણ છીએ; પણ મહદંશે લલાજમ થતું નથી. બલકે સમય બરબાદ કરવા બદલ વસતરસો થાય છે. અલબત્ત બધા ઉત્સામાં

આવું બનતું નથી. પણ સાહિત્યે વ્યાપક સમાજ અભિમુખતા ગુમાવી છે, એ વાતનો તમે પણ સ્વીકાર કરશો જ. સાહિત્યના અધ્યાપક અને સફળ ભાવકની આ સ્થિતિ છે, તો સામાન્ય વાચકની તો વાત જ શી કરવી ! સાહિત્યે પોતાનું સ્તર ગુમાવ્યા વિના, વ્યાપક પણ બનવાનું છે, એનો ઇન્કાર થઈ શકે એમ નથી.

મધકાળના નિરક્ષર કે અલ્પશિક્ષિત સર્જક પાસેથી આજનો પંડિત કળાકાર કંઈ શીખશે ? કે પછી નાસીસીઅને લીધે જિંદિ માથે ઘસમાં પડશે ?

ખોટું ન લગાડશો. લાઘુ તેવું લખ્યું. મોટાભાગના વિવેચકો લાઘુ તેવું લખતા નથી. બહુ ડોળ કરે છે. આ વાત એમણે મારા કાનમાં કબૂલી છે.

અચ્છા ત્યારે,

વિ. સફદર

તુલસીભાઈનાં સ્મરણો.

રાધેશ્યામ શર્માની પત્રચર્યાના સદર્ભે એટલું જ જણાવવાનું છે કે આ લેખમાં તેમની કૃતિઓની જાણીકસીને ઉપેક્ષા કરવામાં આવી નથી. જે જુદા જુદા પ્રવાહોની નોંધ આરંભે લેવામાં આવી છે તેમાં રાધેશ્યામ શર્માની કવિતા લાભશંકર દાસ, ગુલામમોહમ્મદ શેખ, સિતાંશુ મહેતા વગેરેની કવિતા સાથે જાય. આ બધાની કવિતાની ચર્ચા આ લેખમાં નથી જ કરી એટલે જે જૂથબાજીના આલેખો મારા ઉપર કરવામાં આવ્યા છે તે સાવ અપ્રસ્તુત છે.

તુલસીદાસ પટેલના વિવેચનસંગ્રહની નોંધ નથી લઈ શક્યો એ કબૂલ, દસ વર્ષની વિવેચનપ્રવૃત્તિનો આવેળ આપતી વખતે આવી શરતચૂકો ઘવાનો સંભવ છે. પણ એની પ્રાછળ કશો આશય હોઈ જ ન શકે, હોવો પણ ન જોઈએ. છતાં આ બંને મિત્રો તથા બીજા મિત્રોનાં જાણે અજાણે દુભાયાં હોય તો સમાધાનના.

જાન્યુઆરી - માર્ચ ૧૯૯૩

અને છેલ્લે

મહાભારતનું યુદ્ધ, યાદવાસયળી, ગૌતમ બુદ્ધ-મહાવીરના જમાનાથી માંડીને શંકરાચાર્યના આગમન સુધીના આંતરવિગ્રહો, સક્તનતની સ્થાપનાથી માંડીને યુરોપીય પ્રજાના આગમન સુધી ભારતનાં રાજ્યો વચ્ચે ચાલેલાં યુદ્ધો, કંઈની સરકારથી માંડીને જેટ વે આંધ્રુ ઈન્ડીઆમાં વઈને અંગ્રેજ સૈનિકોની છેલ્લી ટુકડીએ લીધેલી વિદાય સુધીના કપરા દિવસો અને પછી દોઢેક દાયકા સુધીના ચાંતિના સમય પાંચી તરત શરૂ થયેલો બુદ્ધ પ્રકારનો આંતરવિગ્રહ આજ સુધી અટક્યો નથી. છેલ્લે મુંબઈના બોમ્બ વિસ્ફોટોએ હિંસાને એક જુદું જ પરિમાણ આપ્યું છે. અત્યાર સુધી આપણે આશ્વસન લેતા હતા કે અહિંસામાં માનનારા આ દેશમાં આવી કશી થટનાઓ બને જ નહીં, પણ હવે નિર્ભાન્ત ઘવાનો સમય આવી ગયો છે. અને છતાં એ નિર્ભાન્તિની પબને આપણે પાછળ ને પાછળ ધકેલી રહ્યા છીએ. ચારે બાજુએ ઉત્સવો, ભોગવિદ્યાસનાં પ્રદર્શનો, દિવાલુરસંપદ વિભાગ યોગમાં કૃષ્ણના મોઢે મું આપણા યુગનું ચિત્ર નથી અંકાયું?) કાપડાના શાસનનો છેલ્લો ભંગ કરતા રાજકારણીઓ અને નેતાઓ તથા આ બધા સાથે કરો જ સંબંધ નથી એમ માનતી આપણી બુદ્ધિજીવીઓની જગત - સામાન્ય પ્રજાના આતરક જાય જ નહીં એટલે એમને ધાર્મિકતા, સાંપ્રદાયિકતા તરફ વાળી દીધી છે, જસે મોટા ભાગની પ્રજા એકાએક હૃદયપરિવર્તન કરીને કૃષ્ણને, રામને શોધવા નીકળી પડી છે. ચારે બાજુથી આતરસ્વર સંભળાઈ છે - ક્યાં છે કૃષ્ણ-ક્યાં છે કૃષ્ણ? પણ કયા કૃષ્ણની શોધ આપણે કરવી છે? પ્રભુક્રીડાના ભાગરૂપે રાધાને ખીજવવા એને એકલી મૂકીને વૃષપટા પાછળ સંતાઈ ગયેલા કૃષ્ણની શોધ કરવી છે? વચન આપીને ચાલ્યા ગયેલા કૃષ્ણની શોધ કરવી છે? માનવમૂલ્યોના વિનિપાત પછી, આસુરી લીલાના સંહાર માટે હું યુગેયુગે અવતરીશ એવું વચન આપ્યું ન હતું? પ્રભુપ્રેમી બનીને કૃષ્ણને ગોકુળમાંથી મધુરા જવા દેવા ન માગતી ગોપીને આપેલા વચન જેવું વચન એ કંઈ હતું? આ તો મુદ્દમુનિની ઊભા રહીને, નજીકના દિવસોમાં ચનારા મહાસંહારને કલ્પી ચૂકેલા ગીતાકારનું વચન હતું

ને ! ગમે તેટલી આપણી શોધ હશે, એ કૃષ્ણ સાંપડશે ? પણ ખરેખર આ કૃષ્ણ એટલે કોણ ? કોઈ શંખચક્રગદાપદધારી કૃષ્ણ નહીં - જે એવાને શોધવા નીકળ્યા હોઈશું તો તો એ શોધ નિષ્ફળ જવાની - આપણે આપણો કૃષ્ણ જસ્ટે ઉપજાવી લેવાનો - ચારે બાજુ સર્જાયેલી અરાજકતામાં આપણો હિસ્સો કેટલો એની તપાસ કર્યા વિના કોઈ કૃષ્ણ સાંપડવાનો નથી.

અંરાજકતા એટલે કેટલી બધી અરાજકતા ? એક બાજુ સવાયેલી, અપમાનિત, દરિદ્ર અને આત્મગૌરવની આહુતિ સદાય આપ્યા કરતી પ્રજા અને બીજી બાજુએ મોજશોખની ચીજો અને તેની અવેજમાં જોરબબરોથી ચલાવી લેતી પ્રજા, એક બાજુ સાવ સામાન્ય માનવી નિયમ પ્રમાણે, કાયદા પ્રમાણે જીવી શકાય કે નહીં એ માટે આખું જીવન મથ્યા કરતો હોય અને બીજી બાજુ બીજા બધા પાપમાલ થઈ જાય તો બાલે પણ હું મારું જગત સમૃદ્ધ કરીશ એવા આસુરી આવેગથી ઊભરાતો, પૈસા વડે બધું સિદ્ધ કરી શકાય છે એમ માનતો, કાળા નાણાંનો સ્પર્શ લોહીમાં અનુભવતો મૂઠીભર નાનકડો વર્ગ - અસમાનતા કેમ વધુ ને વધુ ઊભી થાય એની વેતરણમાં રચ્યાપચ્યા રહેલા રાજકર્તાઓ મૂઠીભર લોકોને ખુશ કરીને મોટા ભાગની પ્રજાને પાપમાલ કરવાની ધોજનાઓ જલ્દી કરવા સ્પર્ધામાં જિતયાં હોય એમ લાગે છે. રાજકર્તાઓ કદાચ પોતાની જાતને પણ જવાબદાર રહેવા માગતા ન હોય એવે વખતે શાસનતંત્ર કેવું હોવું જોઈએ એની ચિંતા કઈ ભૂમિકાએ થવી જોઈએ એ પણ જણાવા જેવું છે.

અમેરિકાનાં તેર રાજ્યોનું જ્યારે સમવાયતંત્ર રચાયું ત્યારે સ્વતંત્રતાનું - સાર્વભૌમત્વનું એક ઘોષપ્રાપ્ત તૈયાર કરવામાં આવ્યું હતું; ધોમસ જેફરસન એમાં કહે છે: બધા જ માનવીઓનું સર્જન સમાનતાના પાયા ઉપર કરવામાં આવ્યું છે. ઈશ્વરે માનવીઓને જે કેટલાક મૂળભૂત અધિકારો આપ્યા છે તેમાં જીવન જીવવાના, સ્વતંત્રતાના અને સુખપ્રાપ્તિના અધિકારોનો સમાવેશ થાય છે. આ અધિકારો સરળતાથી મળી રહે એટલા માટે શાસનતંત્રોની સ્થાપના કરવામાં આવી છે. જ્યારે આ અધિકારોનો ભંગ કોઈ શાસનતંત્ર કરે ત્યારે એમને બદલવાની કે એમનો નાશ કરવાની સત્તા તુરંત નવા શાસનતંત્રની સ્થાપના કરવાની સત્તા પ્રજાને છે.' રાજ્યનો અને રાજ્યપરિવર્તનનો આ ખ્યાલ ભારતીય શાસનતંત્રને તથા ભારતીય પ્રજાને ન હોય એવું તો બને જ નહીં અને છતાં પ્રજાબધું ચલાવી લે છે કારણ કે પ્રજાના અગ્રણીઓ પણ પ્રજાને નમાલી રાખવામાં પોતાનાં હિત જુએ છે. એક બાજુ પ્રજા નમાલી બને છે અને બીજી બાજુએ એનાં નાનાં નાનાં જૂથ આપખુદ બનવા માંડ્યા છે. આપખુદ નેતાગીરીએ સૌથી પહેલાં શાસનતંત્રને આપખુદ બનાવી દીધું; જે કાગળ ઉપર પ્રજાના ચિત્ર કહેવાય તે કોર્ટકચેરીના સત્તાવાળાઓને તથા કાયદા પ્રમાણે તંત્ર ચાલે છે કે નહીં તે જોવાની જવાબદારી ધરાવતા પોલીસતંત્રને પ્રજા નિર્દય, ઉખાલીન, ત્રાસદાયક માનતી થાય અને એમાંથી બચવા - ઝડપી ન્યાય મેળવવા માટે ગુંડાઓની શરણે જાય એમાં જવાબદાર કોણ ? પછી જે ભ્રષ્ટાચારી, લાંચિયા, કરવેરા ન ભરનારા જ સુખ-સમૃદ્ધ થતા હોય તો એ માર્ગે આપણે પણ કેમ ન જવું એની સ્પર્ધામાં દરેક વ્યક્તિ ભાજી જતી જવા મરજિયા ખેલ ખેલે છે. શાસક પક્ષોની અવળી નીતિઓએ, એમના ફૂલેલા ફાલેલા અહંકારે; એમની ઔપચારિક, હૈયાનો તાગ કળવા ન દેવા માગતી મુઠાઓએ આ દેશને તળિયે આણી દીધો. શાસકોએ જ પ્રજાને ભ્રષ્ટાચારી, અપ્રામાણિક, હિંસક, માંદલી બનાવી દીધી છે. એમણે કરેલા ધા રુઝાતા એકબે પેઢી નીકળી જશે. પણ એ રુઝાના અભાવે એક ખતરનાક ભાવિ તરફ આપણે ઘડેલાઈ રહ્યા છીએ. અહીં શાસકોને જોઈને, સમાજના અગ્રણીઓને સાંભળીને, ટી.વી અને અન્ય સમૃદ્ધ માધ્યમોમાં જોવા મળતી ભાષા વાંચીને-સાંભળીને, કહેવાતા ધર્મશાસ્ત્રોની સ્વચ્છંદી,

સાબળી સાબળીને સાથ-મ સાનવી પણ ઝૂનની બનવા માગ્યો છે. આ ઝૂનને હાથ પૂરતુ ઝૂન કહેવામા આવતુ નથી. પુનરુત્થાનવાદના રૂઢિચાળાનામે ઓળખાવાતુ નિર્દોષતાની આશયલેનું ઝૂન વચ્ચે વચ્ચે સાથ માગ્યા વકરે છે તો પણ આખો દેશ ફફડી ઊઠે છે તો એના પૂરેપૂરા નમ રવરૂપમા વકરે તો આપણા બધાની શી હાલત થાય ?

તો હવે ? બધુ જ તળેઈપર કરી નાખવાની, જીએ જીવનને સોઈ ઝાટકીને સ્વચ્છ કરવાની જરૂર છે. દિલ્હીની કે રાજધોના પાટનગરોની લોકસભા વિધાનસભાની ઊંચી ઊંચી ખુરશીમા બેઠેલાઓની આખી શનિગ્રહના વલયો જોઈ શકે એવા દૂરથીનો લગવલે તો પણ એમને છેવાડો માનવી દેખાવાનો નથી. એ થવાયેલો આદમી જમા જાય છે ત્યાં નહોર અને દંતને અનુભવે છે એને પેટે ચાલતો, આજીજી કરતો, મૂનો કરી દેવામા આવ્યો છે. એવો માનવી તર્જની સકેત કરી શકે, પોતાની સામે ઉચામતા હાથને વારી શકે, આજુબાજુના થોથાટને સામાવી દઈને પોતાના અવાજને બુલદ બનાવી શકે, દુનિયાને પોતાના અસ્તિત્વની જાણ કરાવી શકે એવી સ્થિતિનુ નિર્માણ ક્યારે, કેવી રીતે થાય ? આ નિર્માણ નથી થતુ એમા જાણે અજાણે આપણે સૌ સડોવાયા છીએ એટલે આતમખોજ કરવી જોઈએ. જેટલો વિલબ કરીશુ તેનાથી અનેકગણી ઝડપે આપણો સર્વનાશ નજીક આવશે. ક્યારેક તો સર્વનાશને ઓળખવા છતાં એમાથી બચવાની આપણી વૃત્તિ દેખાતી નથી એટલી હદે દુર્ધોધનના વાસ્તવદાર આપણે બની ગયા છીએ.

આ વાતાવરણમા કળા, સાહિત્ય, ફિલસૂફી કઈ રીતે યાજરશે ? આ બધાના નિરાશય વિકાસ માટે પરમતસહિષ્ણુતા અનિવાર્ય શરત છે. આનુ પાલન કરવામા આવે છે ખરું ? અમે જ કહીએ છીએ તે શ્રેષ્ઠ છે, અમારુ સર્જન બીજાઓના સર્જન કરતાં ચઢિયાતુ છે - અમે જ પરતીયા મૂળિયા મુઠી પહોંચી શક્યા છીએ, હવે દુનિયાભરની સમૃદ્ધિ તરફ નજર નાખવાની પણ જરૂર ન થો એટલી સમૃદ્ધિ અમે મગટાવવા સમર્થ છીએ - આ અભિમાન હવે વધુ ને વધુ વકરી રહ્યું છે. આ સંજોગોમા નિર્દય બનીને આ અભિમાનનો ભુલ્કો કરવાની જરૂર ઊભી થઈ છે. તો જ ન્યાય અને સાહસબળું વક્તવ્યવરણ સર્જી શકશે.

૨૫-૫-૯૬

-શિરીષ પચાલ

એતદ્ : વર્ષ ૧૩ (૧૯૯૨) વાર્ષિક સૂચિ

કાવ્ય

આભાસ	ઓક્તાવિયો પાઠ (મૂકેશ વૈદ્ય)	(૧૧૧, જન્યુ. ૫. ૧૭)
કવિતા ખાવી	માર્ક સ્ટ્રેન્ડ (દિલીપ ભટ્ટ)	(૧૧૨, એપ્રિલ, ૪)
પત્ર	(દિલીપ ભટ્ટ)	(૧૧૨, એપ્રિલ, ૭)
બધી વસ્તુઓને અખંડ જાળવી	માર્ક સ્ટ્રેન્ડ	
રાખતાં	(દિલીપ ભટ્ટ)	(૧૧૨, એપ્રિલ, ૬)
બારણું	માર્ક સ્ટ્રેન્ડ (દિલીપ ભટ્ટ)	(૧૧૨, એપ્રિલ, ૬)
બાવાગોર દરગાહ પર એક રાત	બાબુ સુધાર	(૧૧૧, જન્યુ, ૩)
ભયાવહ ક્યારનુંયે બની ચૂક્યું છે	માર્ક સ્ટ્રેન્ડ (દિલીપ ભટ્ટ)	(૧૧૨, એપ્રિલ, ૮)
મેક્સિકોની ખાજ	ઓક્તાવિયો પાઠ (મૂકેશ વૈદ્ય)	(૧૧૧, જન્યુ. ૧૬)
પરુશાભેમ ૧૯૧૭	ચેલ્સી એમિગાઈ (ગણપત વણકર)	(૧૧૨, એપ્રિલ, ૮)
લગ્ન	માર્ક સ્ટ્રેન્ડ (દિલીપ ભટ્ટ)	(૧૧૨, એપ્રિલ, ૫)
સવાર	ઓક્તાવિયો પાઠ (મૂકેશ વૈદ્ય)	(૧૧૧, જન્યુ. ૧૭)
હવાઈ કિછો	ઓક્તાવિયો પાઠ (મૂકેશ વૈદ્ય)	(૧૧૧, જન્યુ. ૧૭)
હાંફસુતિ	પ્રાણજીવન મહેતા	(૧૧૧, જન્યુ. ૧૭)
વાર્તા		
રાષ્ટ્રીછાપ	કિશોર જાદવ	(૧૧૨, એપ્રિલ, ૮)
લેખ		
અને છેલ્લે	શિરીષ પંચાલ	(૧૧૧, ...)
છેલ્લા દાયકાની કવિતા	શિરીષ પંચાલ	(૧૧૩, ...)
ટૂંકી વાર્તા	સિખાંશી સેલત	(૧૧૩, ...)

જન્યુઆરી - માર્ચ ૧૯૯૩

નવલકથા	સનત્ ભટ્ટ	(૧૧૩, જુલાઈ, ૧૨)
નાટક	લવકુમાર દેસાઈ	(૧૧૪, ઓક્ટો. ૯૯)
નિબંધ	જયદેવ શુક્લ	(૧૧૪, ઓક્ટો. ૭૩)
વિવેચન	શિરીષ પંચાલ	(૧૧૪, એપ્રિલ, ૧૧૦)
સાહિત્યસામયિકી	રમણ સોની	(૧૧૪, ઓક્ટો. ૧૩૨)
સાહિત્યપ્રવૃત્તિ : સંપાદકીય	શિરીષ પંચાલ	(૧૧૩, જુલાઈ. ૧)
નરસિંહનો પદો	જયંત કોશરી	(૧૧૨, એપ્રિલ, ૩૨)
લેખક સુચિ		
ઓક્તાવિયો ગ્રામ	(૧૧૧, જન્યુ. ૧૧-૭)	
પ્રિયોર જલ્લવ	(૧૧૨, એપ્રિલ. ૯)	
ગણપત વસંતર	(૧૧૨, એપ્રિલ. ૫)	
જયદેવ શુક્લ	(૧૧૪, ઓક્ટો. ૯૯)	
જયંત કોશરી	(૧૧૨, એપ્રિલ. ૩૨)	
દિલીપ ભટ્ટ	(૧૧૨, એપ્રિલ. ૫-૮)	
પ્રાણજીવન મહેતા	(૧૧૧, જન્યુ. ૧૭)	
બાબુ સુધાર	(૧૧૧, જન્યુ. ૩)	
માઈ રૂઝ	(૧૧૨, એપ્રિલ. ૫-૮)	
મુકેશ દૈવ	(૧૧૧, જન્યુ. ૧૧-૭)	
પેલુદા એમિચાઈ	(૧૧૨, એપ્રિલ. ૯)	
રમણ સોની	(૧૧૪, ઓક્ટો. ૧૩૨)	
લવકુમાર દેસાઈ	(૧૧૪, ઓક્ટો. ૯૯)	
શિરીષ પંચાલ	(૧૧૧, જન્યુ. ૩૩)	
	૧૧૩, જુલાઈ, ૧	
	૧૧૪, ઓક્ટો. ૧૧૦)	

(સૂચના: એતદના સર્વોચ્ચ કમ્પાઈ આ પ્રમાણે સુધારી લેવા: જન્યુ. ૧૧૧, એપ્રિલ-૧૧૨, જુલાઈ-૧૧૩, ઓક્ટો.-૧૧૪) કેટલીક મુદ્દાઓને કારણે એતદ્ સમયસર પ્રગટ થઈ શક્યું નથી. ૧૯૯૩ના વર્ષે એતદ્ નિર્ધારિત પ્રગટ થતું રહેશે. આલકોને લવાજમ રૂ. ૫૦/- પ્રાક્ટ કે ઓ.પી મોકલી આપવા આગ્રહ ભરી વિનંતી).

એતદ્

અમારાં નવાં પ્રકાશનો

સુરેશ જોષી સંચય :

સં. શિરીષ પંચાલ. જયંત પારેખ

(કાચું પૂઠું રૂ. ૧૦૦/-, પાકું પૂઠું રૂ. ૧૨૫/-, ડિલક્સ રૂ. ૧૫૦/-,

શોધ નવી દિશાઓની

(નવમા દાયકાની સાહિત્યસમીક્ષા)

સં. શિરીષ પંચાલ. જયંત પારેખ

(મૂલ્ય રૂ. ૪૦/-)

અમારાં આગામી પ્રકાશનો

સ્ટીફન ત્સ્વાઈગની વાર્તાઓ-૧ (અનુ. શિરીષ પંચાલ)

મસ્તકની અદલાબદલી- ટોમસ માન. અનુ. સનત્ ભટ્ટ

ધનુષ પરથી સનનન (નવમા દાયકાની કવિતા) સં. શિરીષ પંચાલ

નવમા દાયકાની ટૂંકી વાર્તા - સં. હિમાંશી શેલત

ગુજરાતી વિવેચન વિભાવનાઓ :

સં. શિરીષ પંચાલ : મુભાષ દવે, રાજેશ પંડ્યા

ગુજરાતી વાર્તા સંચય ૧, ૨ સં. શિરીષ પંચાલ - જયંત પારેખ

ગુજરાતી કવિતા સંચય ૧, ૨, ૩, જયંત પારેખ * શિરીષ પંચાલ * રમણ સોની *

જ્યદેવ મુકલ * નીતિન મહેતા

સંપર્ક :

સંવાદ પ્રકાશન

યુયુત્સુ પંચાલ, ૨૩૩/રાજલક્ષ્મી; જૂના પાદરા રોડ, વઘોદરા-૩૯૦ ૦૧૫.

અંક ૩૫

એતદ્ : મુઆરી-માર્ગ, ૧૯૯૩

ખંડિત કાંડ	દિલીપ ઝવેરી	...	૩
શરીરની વાતો	દિલીપ ઝવેરી	...	૬
પ્રથમ વર્ષના વરખાંથી	જયદેવ શુક્લ	...	૮
નાટક	જગદીપ સ્માર્ત	...	૯
બનારસ	જગદીપ સ્માર્ત	...	૧૦
ચિત્રસર્જન	જગદીપ સ્માર્ત	...	૧૧
કોહવાણ	રાજેશ પટ્ટા	...	૧૨
વિવર્ત	કમલવોરા	...	૧૬
શરદના આ શાદ દિવસોમાં	શશીલ દવે	...	૧૮
નિમજ્જ	રાજેશ્યામ શર્મા	...	૨૩
એક બોલીના બોલનારા	કાનજી પટેલ	...	૨૬
જાણતા હો તો...	જયદેવ શુક્લ	...	૨૮
ધોડી ઉતાર્યો કે...	બામુ મુધાર	...	૩૦
બંદી	કિશોર જલ્દવ	...	૩૨
અમારો સંબંધ	પ્રાણજીવન મહેતા	...	૪૮
એ દેરી, એ આગળ	રતિલાલ 'અનિલ'	...	૫૨
લવાયો	લાલશકર દ્વકર	...	૫૭
મકારીઓ	જુહાં રવફો અનુ. શિરીષ પંચાલ	...	૬૩
અથાવર્ત	રાજેશ્યામ શર્મા	...	૬૭
પત્રચર્ચા-૧	તુલસીદાસ પટેલ		
અને છેલ્લે-૨	શિરીષ પંચાલ	...	૭૭
એતદ્-૧૯૯૨ સુધિ		...	૭૭
પ્રકાશન તારીખ ૨૫-૭-૯૩			

નોંધ :-

'એતદ્' વર્ષ-૧૩ અંક ૪ પૃ. ૧૪૫, લીટી ૧૩ ઉપર નીચે મુજબ સુધારીને વાંચવા વિનંતી:

કેન્સ માનવવશશાસ્ત્રી ક્વૉટ લેવી-સ્ત્રોતની મુદ્દાકાત (અનુ કરમશી પીર)



એલદ

વર્ષ ૧૪ : અંક ૨ : એપ્રિલ-જૂન ૧૯૯૩

સંપાદન

શિરીષ પંચાલ * જ્યંત પારેખ * રસિક શાહ

અનુક્રમ

એતદ્ અનુમારી-માર્ગ, ૧૯૯૩

ખંડિત કાડ	દિલીપ ઝવેરી	...	૩
શરીર-ની વાતો	દિલીપ ઝવેરી	...	૬
પ્રથમ વર્ષા-ના વરમાણી	જયદેવ શુક્લ	...	૮
નાટક	જગદીપ સ્માર્ત	...	૯
બનારસ	જગદીપ સ્માર્ત	...	૧૦
ચિત્રસર્જન	જગદીપ સ્માર્ત	...	૧૧
કોહવાણ	રાજેશ પંડ્યા	...	૧૨
વિવર્ત	કમલચોરા	...	૧૬
શરદના આ આઠ દિવસોમાં	મહેશ દવે	...	૧૮
નિર્મળજ	રાધેશ્યામ સર્મા	...	૨૩
એક બોલીના બોલનારા	કાનઠ પટેલ	...	૨૬
જાણતા હો તો...	જયદેવ શુક્લ	...	૨૮
ધોડો ઉઠાવ્યો કે ..	બાબુ સુથાર	...	૩૦
બંદી	કિશોર જાલવ	...	૩૨
અમારો સંબંધ	પ્રાસન્નવન મહેતા	...	૪૮
એ શેરી, એ આંગણ	રતિલાલ 'અનિલ'	...	૫૨
લવારો	લાભસંકર ઠાકર	...	૫૭
મહારીઓ	જુઝાં રવજો અનુ. શિરીષ પંચાલ	...	૬૩
ચથાપત્ર	રાધેશ્યામ સર્મા	...	૬૭
પૂનરુર્ધ્વા-૧	તુલસીદાસ પટેલ	...	૭૭
અને ઊભે-૨	શિરીષ પંચાલ	...	૭૭
એતદ્-૧૯૯૨ સુચિ		...	૭૭
પ્રકાશન તારીખ ૨૫-૭-૯૩			

નોંધ :-

‘એતદ્’ વર્ષ-૧૩ અડ ૪ પૃ. ૧૪૫, લીટી ૧૧ ઉપર નીચે મુજબ સુધારીને વાંચવા વિનંતી:

કે-ચ માનવવશાસતની કલ્પદ લેવી-સ્ત્રોતની મુલાકાત (અનુ કરમણી પીર)



એતદ્

વર્ષ ૧૪ : અંક ૨ : એપ્રિલ-જૂન ૧૯૯૩

સંપાદન

શિરીષ પંચાલ * જયંત પારેખ * રસિક શાહ

શિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૧૧૬
વર્ષ ૧૪ : અંક ૨ : એપ્રિલ-જૂન ૧૯૯૩

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૫૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-

લવાજમ ભરવાના સ્થળ :
રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ ખીરાનગર
એસવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ-૪૦૦ ૦૫૪

જયત મારેખ માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મી રસ્તી
એમ્બૂર, મુંબઈ-૪૦૦ ૦૭૧

મુમુક્ષુ પંચાલ ૨૩૩, રાજલક્ષ્મી
જૂના પાદરા રોડ, વઘેદરા-૩૯૦ ૦૧૫

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિટી૫ પંચાલને નામે તથા વ્યવસ્થા
અંગેની પત્રવ્યવહાર મુમુક્ષુ પંચાલને સરનામે કરવો

મુદ્રણસ્થાન :
ચંદિકા પ્રિન્ટરી, મિરજાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦૦૦૧ ફોન : ૨૦૫૭૮

સમાન અને છતાં અસમાન

દક્ષિણના જે શહેરનું નામ હમણાં ને હમણાં મારે ન જણાવવું જોઈએ તેની કોઈ શેરીમાંથી બહાર નીકળતાંવેંત નજરે પડેલી એક ભવ્ય અને પ્રભાવશાળી ઈમારતથી હું આશ્ચર્યચકિત થઈ ગયો. એ બહુ જૂના જમાનાની હતી અને બે વિશાળ મિનારા ધસવતી હતી; આ મિનારા એટલા બધા સરખા હતા કે ઝાંખા અજવાળામાં તો કોઈ એમને એકબીજાના પડછાયા જ માની લે. એ ચર્ચ નહોતું, જૂના જમાનાનો રાજમહેલ પણ નહીં; એનું વાતાવરણ ધાર્મિક લાગે અને છતાં વિશાળ તથા વજનદાર સપાટીઓને લીધે બિનસાંપ્રદાયિક લાગે; એને તમે સરખતાથી ઓળખાવી ન શકો. એક નાનકડી રેસ્તોરાંમાં સ્ટ્રોબેરી રંગનો દારૂ પી રહેલા, રાતા મોઢાવાળા એક સજ્જન પાસે જઈને મેં પૂછ્યું - ‘આસપાસ અભિયાણાં અને નીચાં મકાનોની વચ્ચે આવી ભવ્ય અને ઊંચી દેખાતી ઈમારતનું નામ શું છે?’ એ સજ્જન પોતાનું એકાન્ત નિરાંતે માણી રહ્યા હતા, તેમણે અચરજથી ઊંચે જોયું, આછા સંતોષથી સ્મિત ફરકાવ્યું અને છેવટે ઉત્તર આપ્યો : ‘પૂરેપૂરી ચોકસાઈથી તો હું જવાબ નહીં આપી શકું. નકશામાં તો એનું કોઈ ભળતું જ નામ જોવા મળશે, પણ અમે તો પહેલાંની જેમ આજેય બે બહેનોની ઈમારત તરીકે ઓળખાવીએ છીએ, કદાચ આ બે મિનારા એટલા બધા સરખા છે એ કારણે આવું નામ પડ્યું હશે પણ બીજા બાજુએ...’ તે વાત કરતા કરતા અટકી ગયા, પોતાના મોં પરનું હાસ્ય સભાનતાપૂર્વક પાછું ખેંચી લીધું; જાણે મારી જિજ્ઞાસાવૃત્તિ સાથેસાથી છે કે નહિ એની તે ખાતરી કરવા માગતા હશે, પણ અધૂરો ઉત્તર માનવીને પૂરી વાત સાંભળવા આતુર બનાવી મૂકે છે - એટલે અમે વાતોએ વળગ્યા, મારે પણ એ કડવોમીઠો સોનેરી દારૂ પીવો જોઈએ એવું તેમનું સૂચન વધાવી લીધું. ઊગતા ચન્દ્રના પ્રકાશમાં બે મિનારાની આકૃતિઓ ચમકતી હતી. દારૂ મને ભાવે તેવો હતો અને એ નિરાંતભરી મોઢી સાંજે બે અસમાન જોડિયાં બહેનોની નાનકડી કથા તેમણે મને કહી સંભળાવી; અહીં આગળ શક્ય તેટલી વફાદારીથી હું રજૂ કરું છું, જેકે તેની ઐતિહાસિકતા વિશે તો કશી ખાતરી આપી ન શકું.

એક જમાનામાં વિયોલેસિયસ રાજના સૈન્યે એકિવટેનિયાના પાટનગરમાં શિયાળાના દિવસોમાં આશ્રય લીધો હતો. ત્યાં સાંપડેલા ખાસત્ય વિરામને કારણે તેમના ધાકી ગયેલા અશ્વોની ત્વચા વળી પાછી રેશમી ચમક ધસવતી થઈ પણ સૈનિકો એ વિરામથી છેવટે તો કંટાળ્યા. હવે વાત એમ બની કે લોઅર્ડનામનો કોઈ સેનાબ્યક્ત તળવિસ્તારની વાંકીચૂંકી અને અજણી શેરીમાં આવેલી

કુદાન પરાવતી કોઈ સુંદર કન્યાના પ્રેમમાં પડ્યો, ત્યાં એ કન્યા સુગંધી વનસ્પતિ અને મીઠી રોષ્ટ્ર વેચતી હતી. તે હલકી હાસિની હોવા છતાં એને તે એટલી બધી ઉત્કટતાથી પોતાના બાહુપાશમાં વીંટળી રાખવા માગતો હતો કે છેવટે તે એની સાથે લગ્ન કરી બેઠો અને નગરના ચોકની વચ્ચે તેને એક ભાવ્ય આવાસમાં લઈ આવ્યો. ત્યાં તેઓ અનેક દિવસો સુધી, જગતને વિસારે પાડીને એકબીજામાં રમખાણ રહ્યાં; તેઓ સમયને ભૂલી ગયાં, રાજ્યને અને યુદ્ધને પણ ભૂલી ગયાં. પણ તેઓ જ્યારે પ્રેમમાં આટલાં બધાં ખોવાયેલાં હતાં, દીર્ઘ રાત્રિઓ અન્ધોન્ધના આલિંગનમાં પોતાની રહ્યાં હતાં ત્યારે કાલ નિદ્રાપીન રહ્યો ન હતો. એકાએક દક્ષિણના ઉષ્ણભર્યા પવનો વહેવા માંડ્યા અને એના સ્પર્શ પરતી પરનો હિમ ઓગળવા માંડ્યો; ઝરણાં વહેવા માંડ્યાં; મેદાનો અનેક પુષ્પોથી શોભતાં થયાં. બળી વૃષો દિવસે દિવસે હરિત બનવાં માંડ્યાં; લાંબા સમયથી થીજ ગયેલી છાંયમાંથી ભરુવદાર અને ભીની કળીઓ ફૂટી નીકળી. મૃદુ અને ભેજપ્રસૂત ઘરતીમાંથી વસંત પ્રગયી; અને વસંતની સાથે સાથે યુદ્ધ પણ પાછું આઈભાણું. એક સવારે પ્રેમીઓની મીઠી નિદ્રાનો ભંગ પ્રવેશદ્વાર આગળ શંખનાદ અને ભેરીના ધ્વનિથી થયો; રાજ્યએ દૂત મોકલીને સેનામથકને સૈનિકોને સજ્જ કરી આગળ વધવાની આજ્ઞા પાઠવી હતી. નગરાસના ધ્વનિએ સૈનિકોને એકત્રિત કર્યા, પવનમાં ધજાપતાકાઓ લહેરાવા લાગી અને તરત જ નગરના ચોકમાં ફરી એક વાર સજ્જ થયેલા અશ્વોની ખરીઓના ધ્વનિ આજવા લાગ્યા. એટલે લોખંડાં અર્ધાંતુ હેરિવંટ પોતાની પત્નીના આલિંગનમાંથી મુક્ત થયો; પણ તે તેને અપ્પત્ત ઉત્કટતાથી ચાહતો હતો; એથીયે વિરોધ તેના હૃદયમાં મહત્વાકાંક્ષાની જ્વાળાઓ વધુ પ્રગ્વચિત બની હતી. યુદ્ધભૂમિ માટેની ઉત્તેજનાથી તે નમશિખ છવાઈ ગયો હતો. એની પત્નીનાં અસુઓની ચિંતા ક્યાં વિના અને 'મને પણ તમારી સાથે લઈ જાઓ' એવી વિનંતીનો ફરતાથી અસ્વીકાર કરીને આ વિશાળ નિવાસસ્થાનમાં તેને એકલી મૂકીને પોતાના સ્નેહની સાથે નીકળી પડ્યો. સાત યુદ્ધો કરીને તેણે જીત્યું ને પરાજિત કર્યા; સારાસેના કિલ્લાઓને ભૂમિસ્તર કર્યા; એમનાં નગરોને પરાસ્ત કરી હુંટ્યાં, નિરંતર વિજયપૂર્ણ કરતો કરતો તે કિનારા પ્રદેશમાં આવી ચડ્યો. તેણે હુંટેલી સંપત્તિ એટલી બધી વિશાળ હતી કે બે બધું વતનમાં મોકલવા નીકળ્યો અને વહાણોની વ્યવસ્થા કરવી અનિવાર્ય બની. વિજય આટલી ત્વરાથી ક્યારેય પ્રાપ્ત થયો ન હતો, કોઈ કાર્ય આટલી ત્વરાથી ક્યારેય પાર પડ્યું ન હતું. પોતાના રાજ્યની આવી નાનકડી સેવાના પુરસ્કાર રૂપે રાજ્યને આ વીર સેનાનીને છાતી લીધેલા ઉતાર અને દક્ષિણ પ્રાંતોનો અડધોઅડધ વિસ્તાર ધોડી ખંડણીની સાથે આપી દીધો, એમાં ભાગ્યે જ કોઈને આશ્ચર્ય થાય. અત્યાર સુધી હેરિવંટ અશ્વની પીઠને જ પોતાનું ધર માનીને છવતો હતો, હવે તે નિરાંતે છાતી શક્યો હોત, શેષ જીવન બોગવિલાસ, ઐશ્વર્યથી પીતાવી શક્યો હોત. પરંતુ આટલા બધા ત્વરિત વિજયોને કારણે તેની મહત્વાકાંક્ષા પ્રગ્વવળી ઊઠી. અંકિયા રાજ્ય તરીકે જીવવું પડે, રાજ્યને નિયમિત રીતે ખંડણી આપવી પડે એ પરિસ્થિતિ તેના માટે અસહ્ય થઈ પડી. તેની પત્નીના કોમળ હલહાટને સોભાવવા તો રાજમુકુટ જ જોઈએ. એટલે તેણે ચોરીચુરીથી રાજ્યની સાથે સૈન્ય એકત્રિત કરવા માંડ્યું અને વિપ્લવ માટે સજ્જ થવા કરવા માંડ્યું. પરંતુ જોજના પાર પડે એ પહેલાં તો એનું રાજ્ય ઈશ્વરે ચઈ જખું અને તેનું રાજ્યનું નિર્ભય નીકળ્યું. મુદ્દાભૂમિમાં જતાં મહેલાં જ પરાજિત થયેલા, ચર્ચે પ્રતિબંધિત કરેલા અને તેના પોતાના અજાદને ત્વજ દીધેલા એ સેનાનીને પર્વતોમાં આશ્રય લેવો પડ્યો અને ત્યાં એક વેળાએ તે નિદ્રાપીન હતો ત્યારે મોટા પુરસ્કારના લોભે ખેડ્યોએ એ વિદ્રોહીને મારી નાખ્યો.

કોઈ અંકમાં પરાજની પધારીમાં રાજસેવકોએ જે સમયે લોહીનીંગળતું તેનું શબ ચોથી

કાઢ્યું, જે સમયે તેઓ એના શરીર પરથી કિંમતી વસ્ત્રાભૂષણની લૂંટ ચલાવી રહ્યા હતા, તેના નગ્ન શરીરને ઉકરકામાં ઘડેલી રહ્યા હતા તે જ સમયે એ સેનાનીની પરિસ્થિતિથી સાવ અજાણ અવસ્થામાં, રાજમહેલના વિશાળ છત્રપલંગમાં તેની પત્નીએ બે જોડિયાં પુત્રીઓને જન્મ આપ્યો, સમગ્ર નગરના હર્ષોદ્દાસની વચ્ચે બિશપે પોતાના હાથે એ પુત્રીઓના નામ પાડ્યાં હેલેના અને સોફિયા. હેરિલંટના વિદ્રોહ તથા પરાજયની વાર્તા જ્યારે ત્યાં પહોંચી ત્યારે તો દેવળમાં ઘંટનાદ થઈ રહ્યો હતો, ઉત્સવોમાં રજતપાત્રોના રણકાર સંભળાતા હતા. એની પાછળ પાછળ આવેલા બીજા રાજદૂતે વિદ્રોહીનો મહેલ અને એની બધી સંપત્તિ રાજયકોશને સોંપી દેવાની રાજશા કહી સંભળાવી. એટલે હજુ તો માંડ બેઠી થયેલી આ સુંદર પ્રસૂતાને પોતાના અલ્પકાલીન વૈભવી જીવનનો ત્યાગ કરવો પડ્યો, પોતાના જૂના વિસ્તારમાં પાતળાં ગરમ વસ્ત્રો પહેરીને આવવું પડ્યું. અત્યારે તેની આ વિકટ પરિસ્થિતિમાં બે કન્યાઓના નિર્વાહનો ભાર ઉમેરાયો. તેના કદયમાં નિર્ભાન્તિની દારૂરૂપ કટુતા પ્રગટી. 'પહેલાંની જેમ પાછી તે પોતાના નાનકડા કક્ષમાં સવારથી સાંજ સુધી બેસવા લાગી અને પાડોશીઓને સુગંધિત વનસ્પતિ અને મધયુક્ત રોટી પૂરી પાડવા લાગી. ઘણી વખત નાણાંની રકમની સાથે સાથે લોકો તેની મજાક પણ ઉડાવતા હતા. એટલી આજીવિકા પ્રાપ્ત કરવા માટે તેને ભારે પરિશ્રમ કરવો પડતો હતો. આ શોકને કારણે એક વેળાનાં તેનાં તેજસ્વી નેત્રો ઝાંખાં થઈ ગયાં; કેશ અકાળે ચેત થઈ ગયા. આમ છતાં તેના દુઃખ અને દુર્ભાગ્યની સામે તેને કશીક પ્રાપ્તિ થવાની હતી; આ પ્રાપ્તિ એટલે તેની બે પુત્રીઓનું સમૃદ્ધ ઘર રહેલું સૌંદર્ય અને પ્રશંસનીય આકર્ષણ; આ બંને પુત્રીઓએ તેમની માતાનું અપ્રતીમ સૌંદર્ય વારસામાં પ્રાપ્ત કર્યું હતું અને બંને રંગેરૂપે તથા સ્વભાવે એકસરખી હતી. બંને પરસ્પરના જીવંત દર્પણસમી લાગતી હતી. અજાણી વ્યક્તિઓ તો બંને દીકરીઓ વચ્ચે ભેદ પારખી ન જ શકે; ઘણી વેળા તો તેમની માતા પણ મુંઝાઈ જતી હતી કે બેમાંથી હેલેના કોણ છે અને સોફિયા કોણ છે. એટલે તેણે સોફિયાના કડિ સસતું લીનન બાંધી રાખ્યું જેથી કરીને તે હેલેનાથી જુદી તરી આવે. પરંતુ જો તે માત્ર દીકરીઓના કંઠ સાંભળે કે મુખ સાથે જ જોયા કરે તો તે હેલેના છે કે સોફિયા એ નક્કી કરી શકતી ન હતી.

આ બંને દીકરીઓએ તેમની માતાનું અદ્ભુત સૌંદર્ય વારસામાં મેળવ્યું જ હતું અને દુર્ભાગ્યે તેમના પિતાની દુર્દમ્ય મહત્ત્વાકાંક્ષા અને સત્તાલાલસા પણ વારસામાં મેળવ્યાં એટલે આ બંને અન્યોન્યની સ્પર્ધા કરી બીજાને અતિક્રમી જવા નિત્ય તત્પર રહેતી હતી અને પોતાની સમકાલીનોને પણ પરાજિત કરવાની ઇચ્છા રાખતી હતી. શૈશવનાં વર્ષોમાં જ્યારે બાળકો સાવ સાદી અને નિર્દોષ રમતો રમતાં હોય ત્યારે પણ આ બંને બહેનો પોતાની એકેએક પ્રવૃત્તિને સ્પર્ધા અને ચડસાચડસીના રૂપે જ જોતી હતી. જો કોઈ અજાણી વ્યક્તિ એકના સૌંદર્યથી પ્રભાવિત થઈને તેની આંગળીએ સુંદર વીંટી પહેરાવે અને બીજાને ન ધરેરાવે; જો બેમાંથી એકનું વસ્ત્ર બીજાના કરતાં વધારે લાંબું તૈયાર થયું હોય તો જેનું કદય થવાયું હોય તે ભૂમિ પર આજીવતા મરિ, દાંત ભરીને મુક્કા ઉગામે. બેમાંથી એકે બીજાને વધુ પ્રેમ, વધુ પ્રશંસા, વધુ ચડિયાતી સિદ્ધિ પામવા જ ન દે; એ બંને એટલી બધી એકબીજાને મળતી આવતી હતી કે તેમણે નામ પાડ્યું હતું, 'નાનાં દર્પણ'. આ નિરંતર, પરસ્પરનાં ઇર્ષ્યાભરી પ્રકૃતિને કારણે તેમણે પોતાનાં જીવન નરકસમાં બતાવી દીધાં હતાં, પોતાના દિવસો નિરર્થક વેડફી રહી હતી. બહેનોને ન શોભે એવી તેમની અતિશય મહત્ત્વાકાંક્ષાને પાંગરતી અટકાવવા તેમની માએ ખાસ્સો પ્રયત્ન કર્યો હતો; બંને વચ્ચેની દિનપ્રતિદિન વધી રહેલી સ્પર્ધાને રોકવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો પણ બધા જ પ્રયત્ન નિષ્ફળ નીવડ્યા હતા; તેને થોડા જ સમયમાં પ્રતીતિ થઈ ગઈ કે એની અપરિપક્વ પુત્રીઓમાં વારસાગત દુર્ભાગ્ય આજ પર્વત જીવંત હતું. તે

પોતાની વિંતાઓ સામે એક માત્ર આશ્વાસન લઈ શકતી હતી કે સતત સ્વર્ણને કારણે આ ધંમે પુત્રીઓ એ સમયગાળાની સૌથી વધુ બુદ્ધિશાળી તથા ચપલ કન્યાઓ પુરવાર થઈ એક પુત્રી જ્યાં કોઈ નવી વિદ્યા, નવી કળા થીને ત્યાં બીજી પુત્રી એનાવી વધુ વિદ્યા, વધુ જ્ઞાન કેવી રીતે મેળવી શકાય એ માટે પ્રયત્નો અધીરાઈથી આરંભી દે એ બનેનું શારીરસૌજન્ય ખાસતું હતું, વિદ્યાઓ ત્વરાથી પ્રાપ્ત કરી લેવાની પ્રવૃત્તિઓ હતી એટલે આકર્ષક કન્યાઓએ જે કંઈ લીધનું જોઈએ એ સર્વ શીખવા માગ્યું - વસ્ત્ર વસ્ત્રવું, એમને રમ ચડાવવા, આભૂષણો વડવા, વાસળી વગાડવી મનોહર નૃત્ય કરવા, કલાત્મક ગીતો રચવા અને ઘણી તેમને સંગીતના દાનમાં બેસાડવા, અને એ યુગની કુદીન સ્ત્રીઓ પણ જે સિદ્ધિઓ મેળવે તેમનાથી વિશેષ સિદ્ધિઓ મેળવવી - દા ત તેઓએ લેટિન, લ્યુમિસિ, તત્ત્વદર્શન જેવી વિદ્યાઓ એક માથાનું પાદરી પાસેથી શીખી શારીરિક સૌંદર્ય, ગૌરવ તથા બુદ્ધિશક્તિમાં સમગ્ર એકિયેટેનિયાના પ્રદેશમાં હેલેના અને સોડિયાને પરાજિત કરે એવી કોઈ યુવતી જોવા ન મળે એવી સિદ્ધિ તેમણે અત્યંત ટૂંક સમયગાળામાં પ્રાપ્ત કરી લીધી સુપરંગ, મુખ પર દેખાતા ઉત્સાહ કે વાત કરવાની છટા પરથી પણ તે બંનેને પારખવી અશક્ય બની જ્ય એટલી હદે સામ્ય પરાવતી હોવાને કારણે સર્વાંગસપૂર્ણ તરીકેનું પારિતોષિક કોને આપી શકાય એની નિર્ણય કોઈ કરી જ ન શકે એવી પરિસ્થિતિ જન્મી સ્વધિયતતામાંથી રસની અનન્યતા સુધી દોરી જતી આતુરતા જે શરીર અને આત્મા-બંનેમાં પ્રગટે છે, તેની સાથે સાથે લલિત કળાઓ પ્રત્યેની રુચિ અને આ બધી જ નાનીમોટી, ગૌરવ અને કુલીનતામાં વૃદ્ધિ કરતી હુશિયારીને કારણે આ બે કન્યાઓના કદમમાં હલકા કુળમાં જન્મેલી તેમની મા પ્રત્યે ઉત્કટ અસતોષ પ્રગટવા માગ્યો મોટા મોટા પડિતો સાથે અત્યંત રમઝેરથી વિદ્યાપીઠમાં વાદવિવાદ કર્યા પછી, ફેર પાછા કરતાં કરતાં સગીતની સુરાવલિઓ મનમાં ગુજ્યા કરતી હોય, નૃત્યશાળાના તાલ-લય હજુ શબ્દ ન હોય અને ત્યાં તેઓ પોતાની જરૂરપુરાણી ચોરીમાં આવી એ ત્યારે તેમની માતા વિખરાયેલા કેમ લઈને તેની ઓપરેશિઓ વેચતી બેઠી હોય, પાંચ છ મૂઠના ટુકડાના ભાવતાલમાં રાક્ષક કરતી હોય, તાબાના થોડા સિક્કાને રમકડા કરતી હોય - આ જોઈને, તેમની માતાની આ ભયાનક દરિદ્રતા નિહાળીને અત્યંત ભીંડપ અનુભવતી હતી, વિકસી રહેતી અને અઘાધિ પર્વત કૌમાર્ય પરાવતી તેમની કાયાઓને જર્જરિત સાદકીઓ ઉપર સૂઈ જવું પડતું હતું એને તેઓ અપમાન સમજતી હતી કૂર રમત કરી રહેલા તેમના ભાગ્યને શાપ આપતી તેઓ રાતભર જાગતી પડી રહેતી, સૂઈ અને સૂઈ એમ બંને રીતે કુલીનોમાં શ્રેષ્ઠ આ યુવતીઓ તો રૈશમી વસ્ત્રોમાં સજ્જ અને અલકારમયિત હોવી જોઈએ એવી ઊલટું તેમને છર્જાસીર્ણ વસ્ત્રો પહેરવા પડતા હતા બહુ બહુ તો તેમનાં ઘન શાળી બાજુએ રહેતા જૂના વાસણો સમ્પરનાર સાથે કે જખણી બાજુએ રહેતા સ્વામાન્ય વિકેતા સાથે ધવાનાં, મુ તેઓ મહાન ભોગાધ્યાયની પુત્રીઓ ન હતી ? જુ તેમનું રૂકત રાજવશી ન હતું ? તે ધંને વૈભવપૂર્ણ, સુંદર આવાસોની અધિકારી ન હતી ? તેઓને ત્યાં દાસદાસીઓ ન હોવા જોઈએ ? તેમની પાસે ધનસંપત્તિ, સત્તા ન હોવા જોઈએ ? ઘણી વેળા કોઈ ઉચ્ચ કુલાચાર્ય અત્યંત વૈભવપૂર્ણ વસ્ત્રોમાં સજ્જ થઈને, સિદ્ધકીઓ અને અંજરસપ્રેવાળી પાલાળીના બેસીને, પોતાનાં શરીરે લગપ્રણેલા સુગંધિત દ્રવ્યોથી વાતાવરણને મહેકાવતી જસાર થતી ત્યારે આ બંનેના મુખ કિડા પડી જતા, દાત વચ્ચે હોઠ સખત રીતે બીંસાઈ જતા ચિહ્નોથી ચિતાના ચિહ્ના અને ઉદભાઈ તેમના રુધિરના અત્યંત વેગથી વહેવા માંડતા તેમણે પણ તેમના પિતાની જેમ સામાન્ય જીવન, મર્યાદિત સુખનો અસ્વીકાર કર્યો, તેમના સ્થવ શુદ્ધ અસ્તિત્વમાંથી મુક્તિ કેવી રીતે પ્રાપ્ત કરી શકાય તેનો વિચાર રાત દિવસ તેમને સતાવ્યા જ કરતો હતો

અને એક દિવસ અણધારી છતાં માની શકાય તેવી વટના બની. સોફિયાએ સવારે ઊઠીને જોયું તો પોતાની પાસેની સાદડી સૂની હતી; તેની પ્રતિમૂર્તિ અને આકાંક્ષા- ઈચ્છાઓમાં સહભાગી એવી હેલેના રાત્રિના અંધકારમાં ચોરીછૂપીથી ગૃહત્યાગ કરી ગઈ. તેની માને આશ્ચર્ય અને આપાત લાગ્યાં, કોઈ ઉચ્ચ કુટુંબનો યુવાન બળાત્કારે તેનું અપહરણ તો કરી ગયો નહિ હોય ને એવી તેને શંકા થઈ; આ બંને જોડિયા બહેનોની સુંદરતાથી અસંખ્ય યુવાનો આકર્ષાયા હતા અને ઉન્નતતાની પરાકાષ્ઠાએ પણ જઈ પહોંચ્યા હતા. ઉતાવળે ઉતાવળે વસ્ત્રો બદલી રાજ વતી નગરની સંભાળ રાખતા અધિકારી પાસે જઈને અપરાધીને પકડવા કહ્યું. તેણે એમ કરવાનું વચન આપ્યું. આમ છતાં બીજે જ દિવસે સમગ્ર નગરમાં આ વાર્તા પ્રસરી ગઈ અને તેમની માતા વધુ લજ્જાસ્પદ સ્થિતિમાં મુકાઈ ગઈ; હેલેના સ્વેચ્છાએ એક શ્રીમંત યુવાન સાથે બાગી ગઈ હતી, એ યુવાને હેલેનાને કારણે તેના પિતાનાં સંપત્તિ, અલંકારોની ચોરીછૂપીથી લૂંટ ચલાવી હતી. એક સપ્તાહ પછી માઠા સમાચાર આવ્યા. આ યુવાન વારાંગના કોઈ બીજા નગરમાં પોતાના પ્રિયતમની સાથે; દાસદાસીઓ, બાજશકરાઓ તથા ઉજ્જા કટિબંધનાં અપરિચિત પ્રાણીઓની વચ્ચે જરીકસબનાં-કિનખાબનાં વસ્ત્રોમાં સજ્જ થઈને લેશમાત્ર સંકોચ વિના રહેતી હતી. આ દુર્ઘટનાની વાતો લોકોની જાણે હજુ તો મુકાઈ ન હતી ત્યાં વધુ માઠા સમાચાર આવ્યા. હેલેના પોતાના પ્રિયતમની સંપત્તિ ખૂટી જાય તેની પ્રતીક્ષા કર્યા વિના અને બીજા કોઈનો આશ્રય શોધે તે પહેલાં તેને ત્યજ બેઠી; થોડા જ સમયમાં તે એ નગરના કોઈ વૃદ્ધ કંજૂસના ભવ્ય નિવાસસ્થાને જઈ પહોંચી અને તે ઐશ્વર્ય, સંપત્તિ પામવા પોતાના શરીરનો વિક્રય કરવા લાગી અને પૈલા વૃદ્ધની સંપત્તિ નિર્દયતાથી લૂંટવા માંડી. થોડાં સપ્તાહો વીત્યાં, એટલામાં તો તેણે એ વૃદ્ધનાં બધાં જ સોનાનાં પીછાં ચૂંટી લીધાં, નિર્ધન બની ચૂકેલા એ વૃદ્ધને જાણે ખાટકીવાડે પહોંચાડી દીધો અને એક નવો પ્રિયતમ શોધી કાઢ્યો; એક વધુ શ્રીમંત યુવાન તેને ભટકાઈ પડ્યો એટલે એને પણ ત્યજ દીધો- પછી તો કોઈના મનમાં બમણા ન રહી. સમગ્ર વિસ્તારમાં વાત વહેતી થઈ ગઈ કે જેટલા પુરુષાર્થથી મા ઔષધો અને મધ્યમિશ્રિત રોટી વેચે છે તેટલા જ પુરુષાર્થથી હેલેના તેની કાયાનો વિક્રય કરી રહી છે. એ દુઃખી વિધવા ગૃહત્યાગ કરી બેઠેલી પોતાની દીકરીને એક પછી એક સંદેશ મોકલતી રહી, તેના પિતાની સ્મૃતિને અપવિત્ર ન કરે એ માટે સમજાવતી રહી અને વળી એક દિવસ નગરદ્વારમાંથી એક ભવ્ય યાત્રા પસાર થઈ ત્યારે એની માતા સાવ લજવાઈ ગઈ. આરંભે રાતાં વસ્ત્રોમાં સજ્જ અચારોહીઓ હતા, એની પાછળ પાછળ રાજકુમારની યાત્રામાં હોય તેવું હમ્ફળ હતું; ત્યાં ગાંધાર પ્રદેશના ન્યાન અને ચિત્રવિચિત્ર વાનરોથી ઘેરાયેલી હેલેના હતી. ધનવાન શ્રેષ્ઠીઓના ચિત્તને ચલિતભ્રમિત કરી નાખનારી હેલેનના પુનઃઅવતાર સમી અકાળે પરિપક્વ થઈ ગયેલી હેલેના હતી; જે સલેમ નગરીમાં પૂર્ણ ઐશ્વર્ય અને શોભા સાથે પ્રવેશેલી શેબ્બારાજીની જેમ હેલેનાએ પણ સજવટ કરી હતી. લોકોનાં મુખ વિસ્ફારિત થઈ ગયાં; જાણ ગૂઢાઈ ગઈ; કળાકારો તેમની કળાશાળાઓમાંથી બહાર આવી ચડ્યા; લલિયાઓ ભોજપત્ર લખતા અટકી ગયા; આશ્ચર્યચક્રિત, નિદારસમાં રાયનારા લોકો ટોળે વળ્યા; છેવટે નગરચોકમાં અનુચરો અને અચારોહીઓ ઊભા રહી ગયા અને નવાંજાતુકાનું સ્વાગત કરવા લાગ્યા. પાલખીમાંથી યુવાન વારાંગના ઊતરી; તેણે ઉલટાઈ અને અભિમાનથી એક કાળે તેના પિતાના નિવાસસ્થાનમાં પગ મૂક્યો; એના પ્રિયતમે હેલેના સાથે ત્રણ રાત્રિના સહવાસનું મૂલ્ય ચૂકવવા માટે રાજ્ય પાસેથી એ નિવાસસ્થાન વેચાતું લીધું હતું. કોઈને આથી ન શકાય એવા વાસ્તાનો ભોગવટો કરતી તે એક ભવ્ય ખંડમાંથી પસાર થઈ, આ જ ખંડમાં તેની માતાએ વૈભવપૂર્ણ પલંગ ઉપર તેને જન્મ આપ્યો હતો અને થોડા જ

સમયમાં બધા સૂના બંને અનેક અમૂલ્ય મૂર્તિઓથી, કળાકૃતિઓથી સોભવા લાગ્યા. શાકરના દાદરના સ્થાને શીતળ આરત્નપકાણ થયા. છતાં અને કરસ કળાત્મક તકતીઓ અને અસંખ્ય ચિત્રોથી સમૃદ્ધ બન્યાં. ભીંતો ઉપર ખૂંચેલા અને વ્યક્તિચિત્રો તથા કથાપ્રસંગોથી ખેલ્યા પકાણ અનેકરંગી વૃક્ષકલાઓની જેમ શોભવા લાગ્યા; સંગીતસમૃદ્ધ ઉત્સવોના સમયે ભોજનપાટને સુવર્ણથી શણગારવામાં આવતા હતા. પ્રત્યેક કળામાં નિપુણતા, સુબલ કરતું યૌવન અને આકર્ષક વિનોદવૃત્તિ ધરાવતી હેલેના પ્રજાપક્ષીકાઓમાં પણ નિપુણ થઈ અને સૌથી વધુ શીખત નગરવધૂ બની. પાસેનાં નગરોમાંથી અને દેશવિદેશથી શીખતો તેના આંગણે આવતા થયા; ખ્રિસ્તીઓ, મૂર્તિપૂજકોની સાથે સાથે પાખંડીઓ એકાદ વેળાએ પણ તેના કૃષાકટકસની લાભ મળશે એમ માની આવતા હતા. તેના પિતાની મહત્ત્વાકાંક્ષાની જેમ હેલેનાની સત્તાલાલસા પણ પ્રબળ હતી એટલે તે પોતાના પ્રશંસકો પાસેથી રજેરજ પડાવી લે ત્યાં સુધી એમને સાથ આપતી, અત્યંત સાવધાનીથી પુરુષોનું સર્વસ્વ લૂંટી લેતી હતી. એક સામ્રાટ સુધી હેલેનાના બાહુપાથમાં વીંટળાયેલો એક રાજકુમાર જ્યારે હેલેનાને તથા તેના નિવાસને ત્યજી ગયો ત્યારે તેને શાહુકારો અને લેણદારોને ભારે ચૂકવણી કરવી પડી હતી અને દિવસો સુધી પીથેલી અવસ્થામાં થઈ રહ્યો હતો.

સ્વાભાવિક રીતે જ તેની આવી ઉદ્ભવ વર્તણૂકે નગરની પાપભીર રુઝીઓને કોપિત કરી મૂકી, વિશેષ કરીને તો મૌક રુઝીઓને. દેવળમાં પાકરીઓ ભર થયેલા યૌવન ફિરકા ઉત્તેજિત થઈને ઉપદેશો આપતા થયા; નગરના ચોકમાં રુઝીઓ મુકીઓ ઉગામતી હતી અને કેટલીય વેળા હેલેનાના દ્વાર અને વાતાપનો ઉપર પથ્થર ફેંકાયા હતા. પ્રતિષ્ઠિત કુળવધૂઓ તો આનો વિરોધ કરે જ; વિધવાઓ, ત્યક્તાઓના કોથળી વાત છોડે; નગરની મૌક અને વધુ અનુભવી વ્યવિચારિણીઓની ઈર્ષ્યાનાં વાત પણ છોડે - એકાએક આ અશીરી, સાહસિક યુવતી આવી અને તેમની ઉત્તમોત્તમ સમૃદ્ધિમાં ભાગ પડાવવા બેસી ગઈ. પરંતુ તેની પોતાની બહેન સોફિયાના ઉછર અને અદમ્ય કોથળી તોલે કોઈનોય ન આવે. હેલેનાએ આત્મકલ્પસાક્ષનો પ્રથમ ત્યજી દઈ આવી ચરિત્રહીન જીવનપદ્ધતિ અપનાવી એને કારણે સોફિયા દુઝી દુઝી થઈ ગઈ હતી એવું ન હતું. હેલેનાની પાછળ પૈલાં કક્ષનાર યુવાનોએ સોફિયા સમય પણ પ્રેમની યાચના કરી હતી, એનો અસ્વીકાર કર્યાનો પરણવો સોફિયાને થઈ રહ્યો હતો; તેની બહેન પોતાની બધી જ ઈચ્છાઓ સંતોષી શકી અને વિવાસી જીવન જીવતી થઈ અને પોતે રહી ગઈ; તેની માતાના કર્કશ આસીસોમાં તે વધુ ઉંચ સુર પુરાવતી રહી અને પોતાના શયનખંડમાં હેમન્ટના શીતળ પવનના સુસવાણે સોભાવતી રહી, હા, તેની બહેને પોતાનાં ધનસંપત્તિ એથર્થથી સ્થાપન રહીને સોફિયાને ઘણી વેળા ક્રિમતી વસ્ત્ર મોકલ્યાં હતાં પણ સોફિયાનો બર્વ એ દાનને સ્વીકારી શકતો ન હતો. એક કાળે બંને બહેનો મધુર આદુર્ધિશિત રોટી ખાટે ચડાપચડી કરતી હતી તેવી રીતે તેની આ પ્રગલ્ભ બહેનને અનુસરી તેના પ્રેમીઓને પોતાના કરીને ઈર્ષ્યાન્નિને તે શાંત કરવા માગતી ન હતી. તેનો વિજય વધુ સંપૂર્ણ હોવો જોઈએ. કીર્તિ અને જૌરવમાં કેવી રીતે હેલેનાને પરાજિત કરી શકાય તેની ચિંતા રાત્રિદિવસ તે કરવા માંડી. સોફિયા પાસે એક મૂલ્યવાન સંપત્તિ હતી - તેનું કીર્ત્યર્ચ અને અકલંકિત આત્મચીરવ. આ મૂલ્યવાન આકર્ષણ પણ ગણાય અને સાથે સાથે સંપત્તિ પણ ગણાય, બુદ્ધિશાળી કન્યા એનો લાભ કુસળતાથી એળવી શકે. આને કારણે પુરુષો તેની પ્રશંસા વધુ ને વધુ કરી રહ્યા હતા એ વાતથી તે અતિ સન્માન બનવા માંડી હતી. એટલે તેની બહેને અકાળે જે સંપત્તિ ત્યજી દીધી હતી તેનો વધુ ને વધુ લાભ મેળવવાનો તથા જેવી રીતે હેલેનાની કામ ડાખા પારે દિશાઓમાં પ્રસિદ્ધ થઈ હતી તેવી રીતે પોતાના ચરિત્રગની ખ્યાતિ વિસ્તારવાનો દૃઢ નિર્ધાર કર્યો. હેલેનાની

ગર્વીલી ઉદ્ઘતાઈ ચોમેર પ્રસિદ્ધિ પામી હોય તો તે પણ અતિ નમ્ર બનીને પ્રસિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરશે. આ વ્યભિચારગાથાઓની વાતો કરતા ઈર્ષાળુ લોકો હજુ તો ચાક્યા ન હતા ત્યાં એક સવારે આશ્ચર્યચકિત થયેલા નગરને વાતો કરવા માટે એક નવો વિષય મળ્યો : નગરના રોગિષ્ઠ જનોની સેવાશુશ્રૂષા અસામાન્ય ઉત્સાહથી કરી પોતાનું જીવન ખર્ચી નાખતી સ્ત્રીઓની એક સંસ્થામાં સોફિયા જોડાઈ ગઈ; ક્રમશઃ કે રૂપજીવિની હેલેનાનાં કૃત્યોથી લજ્જાસ્પદ થઈને તથા બહેનનાં પાપોનું પ્રાયશ્ચિત્ત કરવા તેને સંસારત્યાગ કરવો પડ્યો.

તેની પાછળ ઝૂરનારા નવયુવાનોને મોડે મોડે પ્રતીતિ થઈ કે તેમણે વધુ પડતો વિલંબ કર્યો હતો અને આ સર્વાંગસંપૂર્ણ રત્ન તેમની પહોંચ બહાર ચાલ્યું ગયું એટલે તેમણે પોતાના કેશ પીંખ્યા. સામે પક્ષે ધર્મનિષ્ઠ લોકો એક બહેનના ભોગવિલાસ અને બીજા બહેનની પ્રભુભક્તિને વિરોધાવવાની આ વિરલ પડી જવા દેવા તૈયાર ન હતા. પોતાનાં અંગત સુખદુઃખનો ત્યાગ કરીને રાતદિવસ રોગિષ્ઠ, અપંગ લોકોની સેવા કરતી અને કુષ્ઠરોગીઓની સેવા કરતાં પણ જરાપ સંકોચ ન અનુભવતી સોફિયા કરતાં બીજા કોઈ પ્રખ્યાત અને પ્રશંસાપાત્ર યુવતી સમગ્ર એકિવટેનિયામાં છે જ નહીં એ સમાચાર આ ધર્મનિષ્ઠ લોકોએ છાપરે ચઢીને પરપ્રાન્ત સુધી પહોંચાડ્યા. સોફિયા માર્ગે મળે ત્યારે સ્ત્રીઓ નતમસ્તક આદર આપતી, અનેક વેળા વિશાળ પોતાનાં પ્રવચનમાં તેની પ્રશંસા કરતા, સ્ત્રીજીવનનો ઉત્તમ આદર્શ પૂરો પાડનાર સોફિયાનાં યન મૂકીને વખાણ કરતા, બાળકો કોઈ તેજસ્વી તારાને જોતા હોય તેમ તેની સામે ચીટ માંડતાં, એકાએક એ સમગ્ર પ્રાન્ત હવે હેલેનાને નિહાળતો ન હતો, એની ચર્ચા કોઈ કરતું ન હતું, પરંતુ આત્મસમર્પણ કરનાર, ધર્મોજીવલ, પાપનું પ્રાયશ્ચિત્ત કરનાર, નમ્રતાના સ્વર્ગમાં કબૂતરની જેમ વર્તનાર સોફિયાની જ વાતો ચોરેચોટે થતી હતી, સ્વાભાવિક રીતે જ હેલેનાને એથી દુઃખ થતું હતું.

સાબ્ય બની ગયેલા આ પ્રાન્તમાં થોડા મહિના માટે તો વિચિત્ર તારકયુગ્મ ચમકતું રહ્યું, વિલાસી જીવો અને પુણ્યશાળી-એને માટે તે આનંદદાયી બની ગયું. વિલાસી જીવો જો હેલેનાના રંગરાગથી મુગ્ધ થઈ ઊઠતા હતા તો પુણ્યશાળી જીવો સોફિયાના તેજસ્વી સદ્ગુણ દ્વારા તેમના આત્માને પવિત્ર કરતા હતા, કરી શક્તા હતા. આ વિરોધી દ્વન્દ્વોની આટલી બધી નિકટતાને કારણે એકિવટેનિયાના આ નગરમાં જગતના સર્જન પછી પહેલી વેળા ઈશ્વરના રાજ્યને આટલી બધી સ્પષ્ટ રીતે, સીધી રીતે તેના પ્રતિસ્પર્ધીના રાજ્યથી નોખું પાડ્યું, વિરોધવા પણ માંડ્યું. જે કોઈ પવિત્રતા ઝંખતું હતું તેને માટે સોફિયા દેવદૂત હતી, જેને શરીરના ભોગવિલાસની ઝંખના હતી તેને એની કુછંદી બહેનના બાહુપાશમાંથી પ્રાપ્ત થઈ રહેતો હતો. પરંતુ દરેક માનવહૈયામાં કોઈક વિચિત્રતા હોય છે, દરેકમાં ગુપ્ત ભોંયરાઓ હોય છે, અને સદમાંથી અસદની, શરીરમાંથી આત્માની દિશામાં લઈ જાય છે; બહુ અલ્પ સમયમાં સૌને પ્રતીતિ થઈ ગઈ કે આ પરસ્પરવિરોધી ધ્રુવો વચ્ચેની દ્વિધાભાવ આત્માની શાંતિ આડે સૌથી મોટો અંતરાય બની જતો હોય છે. બંને બહેનોની જીવનપદ્ધતિઓ સાવ ભિન્ન હોવા છતાં તેઓ શારીરિક દૃષ્ટિએ તો એક જ સરખી લાગતી હતી, એ જ શરીરસૌષ્ઠ્ય, એ જ રંગરૂપ, એ જ સ્મિત અને એ જ આકર્ષણ, આને પરિણામે નગરજનોના ચિત્તમાં લાગણીઓના ગૂંચલાલ જન્મે એ અત્યંત સ્વાભાવિક હતું. કોઈ યુવાન હેલેનાના બાહુપાશમાં મદોન્મત રાત્રિ વીતાવીને એ વ્યભિચારિણીના સ્પર્શમાંથી પોતાના આત્માને શુદ્ધ કરવાના આશયથી શુદ્ધ વ્રાતાવરણમાં પ્રવેશે તો એને એમ જ લાગે કે જાણે તેણે કોઈ શેતાનને જોયો ન હોય ! એ સુંદર યુવાન જો સાદા, ભૂખરા વસ્ત્રવાળી સોફિયા પાસે જઈ ચડે અને રુજાલયના પ્રવેશદ્વારમાંથી ખાંસી ખાતા કોઈ વૃદ્ધને દોરી જતી, સહેજપણ જુગુપ્સાનો ભાવ

સમયમાં બધા દુન્યા ખંડે અનેક અમૂલ્ય મુર્તિઓથી, કળાકૃતિઓથી શોભવા લાગ્યા. લોકોના દાહરના સ્થાને શીતળ આરસપહોણ થયા. છત અને ફરસ કળાત્મક ટકતીઓ અને અસંખ્ય ચિત્રોથી સમૃદ્ધ બન્યાં. ભીંતો ઉપર ગુંથેલા અને વ્યક્તિચિત્રો તથા કથાપ્રસંગોથી ઘેરા થઈ અનેકરંગી વૃક્ષલતાઓની જેમ શોભવા લાગ્યા; સંચીતસમૃદ્ધ ઉત્સવોના સમયે બોજનપાટને સુવર્ણથી શણકારવામાં આવતા હતા. પ્રત્યેક કળામાં નિપુણતા, લુબ્ધ કરતું ધોવન અને અકર્ષક વિનોદવૃત્તિ ધરાવતી હેલેના પ્રજાશક્તિઓમાં પણ નિપુણ થઈ અને સૌથી વધુ શ્રીયંત નગરવધૂ બની. પાસેનાં નગરોમાંથી અને દેશવિદેશથી શ્રીયંતો તેના આંગણે આવતા થયા; ક્રિસ્તીઓ, મૂર્તિપૂજકોની સાથે સાથે પાખંડીઓ એકાદ વેળાએ પણ તેના કૃપાકટાક્ષનો લાભ મળ્યો એમ માની આવતા હતા. તેના પિતાની મહત્વાકાંક્ષાની જેમ હેલેનાની સલાવાલસા પણ પ્રબળ હતી એટલે તે પોતાના પ્રસંગો પાસેથી રજેરજ પડાવી લે ત્યાં સુધી એમને સ્થાવ આપતી, અત્યંત સાવધાનીથી પુરુષોનું સર્વસ્વ લૂંટી લેતી હતી. એક સમય સુધી હેલેનાના બાહુપ્રાચીનાં વીંટળાપેલો એક રાજકુમાર જ્યારે હેલેનાને તથા તેના નિવાસને ત્યાજ્ય ગયો ત્યારે તેને શાહુકારો અને લેણદારોને બારે ચક્રવર્તી કરવી પડી હતી અને દિવસો સુધી પીથેલી અવસ્થામાં પડી રહ્યો હતો.

સ્વાભાવિક રીતે જ તેની આવી ઉદાત્ત વર્તણૂકે નગરની પાપભીર સ્ત્રીઓને કોપિત કરી મૂકી, વિશેષ કરીને તો મૌક સ્ત્રીઓને. દેવળમાં પાદરીઓ બાદ થયેલા ધોવન વિરુદ્ધ ઉત્તેજિત થઈને ઉપદેશો આપતા થયા; નગરના ચોકમાં સ્ત્રીઓ મુક્તીઓ ઉગામતી હતી અને કેટલીય વેળા હેલેનાના દ્વાર અને વાતાણનો ઉપર પથ્થર ફેંકાયા હતા. પ્રતિષ્ઠિત જુલવધૂનો તો આનો વિરોધ કરે જ; વિધવાઓ, ત્યકતાઓના કોપની વાત છોડે; નગરની મૌક અને વધુ અનુભવી વ્યભિચારિણીઓની ઈર્ષ્યાની વાત પણ છોડે - એકાએક આ અર્થથી, સાહસિક યુવતી આવી અને તેમની ઉત્તમોત્તમ સમૃદ્ધિમાં ભાગ પડાવવા બેસી ઈઈ. પરંતુ તેની પોતાની બહેન સોફિયાના ઉજ્જ અને અદમ્ય કોપની તોલે કોઈનોય ન આવે. હેલેનાએ આત્મકલ્પલનો પણ ત્યાજ્ય દઈ આવી ચરિત્રહીન જીવનપદ્ધતિ અપનાવી અને કારણે સોફિયા દુનવી દુનવી થઈ ઈઈ હતી એવું ન હતું. હેલેનાની પાછળ પેલો કાઠનાર યુવાનોએ સોફિયા સપથ પણ શ્રેયની યાચના કરી હતી, એનો અસ્વીકાર કર્યાનો પરિણામ સોફિયાને થઈ રહ્યો હતો; તેની બહેન પોતાની બધી જ ઈર્ષ્યાઓ સંતોષી શકી અને વિલાસી જીવન જીવતી થઈ અને પોતે રહી ઈઈ; તેની માતાના કર્કશ આસેપોમાં તે વધુ ઉજ્જ સુર પુરાવતી રહી અને પોતાના સથનપંડામાં હેમન્તના શીતળ પવનના સુસવાડા સાંભળતી રહી. હા, તેની બહેને પોતાનાં ધનસંપત્તિ ઐશ્વર્યથી સભાન રહીને સોફિયાને થઈ વેળા કિંમતી વસ્ત્ર યોગ્યતાં હતાં પણ સોફિયાનો ગર્વ એ હાનને સ્વીકારી શકતો ન હતો. એક કાલે બંને બહેનો મધુર આદુષિતિત રોટી માટે ચાસાચણી કરતી હતી તેવી રીતે તેની આ પ્રગણ બહેનને અનુસરી તેના શ્રેમીઓને પોતાના કરીને ઈર્ષ્યાંજિને તે શાંત કરવા યાગતી ન હતી. તેનો વિજય વધુ સંપૂર્ણ હોવો જોઈએ. કીર્તિ અને ગૌરવમાં કેવી રીતે હેલેનાને પરજિત કરી શકાય તેની વિદ્યા ચાતુરિયે તે કરવા માંડી. સોફિયા પાસે એક મૂલ્યવાન સંપત્તિ હતી - તેનું કીમત્ત્વ અને અકલંકિત આત્મગૌરવ. આ મૂલ્યવાન આત્મરક્ષિત જ્ઞાનસામ્રાજ્ય અને જ્ઞાણે જ્ઞાણે સંપત્તિ શરૂ નહોતી, કુદિયાકી કન્યા એનો લાભ હુશયારથી જૈનવી શકે. આને કારણે પુરુષો તેની પ્રયોગ વધુ ને વધુ કરી રહ્યા હતા એ વાતથી તે અતિ સજાગ બનવા માંડી હતી. એટલે તેની બહેને અકલંક જે સંપત્તિ ત્યાજ્ય દીધી હતી તેનો વધુ ને વધુ લાભ મેળવવાનો તથા જેવી રીતે હેલેનાની કામ્ય કાયા ચારે દિશાઓમાં પ્રસિદ્ધ થઈ હતી તેવી રીતે પોતાના ચારિત્ર્યની ખ્યાતિ વિસ્તારવાનો દૃઢ નિર્ધાર કર્યો. જો હેલેનાની

ગર્વીલી ઉદતાઈ ચોગેર પ્રસિદ્ધિ પામી હોય તો તે પણ અતિ નાચ બનીને પ્રસિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરશે. આ વ્યભિચારગાથાઓની વાતો કરતા ઈર્ષાળુ લોકો હજુ તો ચાક્રમાં ન હતા ત્યાં એક સવારે આશ્ચર્યચકિત થયેલા નગરને વાતો કરવા માટે એક નવો વિષય મળ્યો : નગરના રોગિષ્ઠ જનોની સેવાશુશ્રૂષા અસામાન્ય ઉત્સાહથી કરી પોતાનું જીવન ખર્ચી નાખતી સ્ત્રીઓની એક સંસ્થામાં સોફિયા જોડાઈ ગઈ; કારણ કે રૂપજીવિની હેલેનાનાં કૃત્યોથી લજ્જાસ્પદ થઈને તથા બહેનનાં પાપોનું પ્રાયશ્ચિત્ત કરવા તેને સંસારત્યાગ કરવો પડ્યો.

તેની પાછળ ઝૂરનારા નવયુવાનોને મોડે મોડે પ્રતીતિ થઈ કે તેમણે વધુ પડતો વિલંબ કર્યો હતો અને આ સર્વાંગસંપૂર્ણ રત્ન તેમની પહોંચ બહાર ચાલ્યું ગયું એટલે તેમણે પોતાના કેશ પીંખ્યા. સામે પક્ષે ધર્મનિષ્ઠ લોકો એક બહેનના ભોગવિલાસ અને બીજા બહેનની પ્રભુભક્તિને વિરોધાવવાની આ વિરલ ઘડી જવા દેવા તૈયાર ન હતા. પોતાનાં અંગત સુખદુઃખનો ત્યાગ કરીને રાત્રિદિવસ રોગિષ્ઠ, અપંગ લોકોની સેવા કરતી અને કુષ્ઠરોગીઓની સેવા કરતાં પણ જરાય સંકોચ ન અનુભવતી સોફિયા કરતાં બીજા કોઈ પ્રખ્યાત અને પ્રશંસાપાત્ર યુવતી સમગ્ર એકિવેલેનિયામાં છે જ નહીં એ સમાચાર આ ધર્મનિષ્ઠ લોકોએ છાપરે ચઢીને પરમાન્ત સુધી પહોંચાડ્યા. સોફિયા માર્ગે મળે ત્યારે સ્ત્રીઓ નતમસ્તકે આદર આપતી, અનેક વેળા વિશાળ પોતાનાં પ્રવચનમાં તેની પ્રશંસા કરતા, સ્ત્રીજીવનનો ઉત્તમ આદર્શ પૂરો પાડનાર સોફિયાનાં મન મૂકીને વખાણ કરતા, બાળકો કોઈ તેજસ્વી તારાને જેતા હોય તેમ તેની સામે મીટ માંડતાં. એકાએક એ સમગ્ર પ્રાન્ત હવે હેલેનાને નિહાળતો ન હતો, એની ચર્ચા કોઈ કરતું ન હતું, પરંતુ આત્મસમર્પણ કરનાર, ધર્મોજ્જ્વલ, પાપનું પ્રાયશ્ચિત્ત કરનાર, નમ્રતાના સ્વર્ગમાં કબૂતરની જેમ વર્તનાર સોફિયાની જ વાતો ચોરેચોટે થતી હતી, સ્વાભાવિક રીતે જ હેલેનાને એથી દુઃખ થતું હતું.

સત્ત્વ બની ગયેલા આ પ્રાન્તમાં ઘોડા મહિના માટે તો વિચિત્ર તારકયુગ્મ ચમકતું રહ્યું, વિલાસી જીવો અને પુણ્યશાળી-બંને માટે તે આનંદદાયી બની ગયું. વિલાસી જીવો જે હેલેનાના રંગરાગથી મુગ્ધ થઈ ઊઠતા હતા તો પુણ્યશાળી જીવો સોફિયાના તેજસ્વી સદ્ગુણ દ્વારા તેમના આત્માને પવિત્ર કરતા હતાં, કરી શકતા હતા. આ વિરોધી દ્વન્દ્વોની આટલી બધી નિકટતાને કારણે એકિવેલેનિયાના આ નગરમાં જગતના સર્જન પછી પહેલી વેળા ઈશ્વરના રાજ્યને આટલી બધી સ્પષ્ટ રીતે, સીધી રીતે તેના પ્રતિસ્પર્ધીના રાજ્યથી નોખું પાડ્યું, વિરોધવા પણ માંડ્યું. જે કોઈ પવિત્રતા ઝંખતું હતું તેને માટે સોફિયા દેવદૂત હતી, જેને શરીરના ભોગવિલાસની ઝંખના હતી તેને એની કુછંદી બહેનના બાહુપાશમાંથી પ્રાપ્ત થઈ રહેતો હતો. પરંતુ દરેક માનવહેયામાં કોઈક વિચિત્રતા હોય છે, દરેકમાં ગુપ્ત ભોંપરાઓ હોય છે, અને સદમમાંથી અસદ્ની, શરીરમાંથી આત્માની દિશામાં ઘર્ષ જાય છે; બહુ અલ્પ સમયમાં સૌને પ્રતીતિ થઈ ગઈ કે આ પરસ્પરવિરોધી ધ્રુવો વચ્ચેનો દિવાળાવ આત્માની શાંતિ આડે સૌથી મોટો અંતરાય બની જતો હોય છે. બંને બહેનોની જીવનપદ્ધતિઓ સાવ ભિન્ન હોવા છતાં તેઓ શારીરિક દૃષ્ટિએ તો એક જ સરખી લાગતી હતી, એ જ શરીરસૌષ્ઠ્ય, એ જ રંગરૂપ, એ જ સ્મિત અને એ જ આકર્ષણ, આને પરિણામે નગરજનોના ચિત્તમાં લાગણીઓના ગૂંચવાડ જન્મે એ અત્યંત સ્વાભાવિક હતું. કોઈ યુવાન હેલેનાના બાહુપાશમાં મદોન્મત રાત્રિ વીતાવીને એ વ્યભિચારિણીના સ્પર્શમાંથી પોતાના આત્માને શુદ્ધ કરવાના આશયથી શુદ્ધ વાતાવરણમાં પ્રવેશે તો એને એમ જ લાગે કે જાણે તેણે કોઈ રોતાનને જોયો ન હોય ! એ સુંદર યુવાન જે સાદા, ભૂખરા વસ્ત્રવાળી સોફિયા પાસે જઈ ચડે અને રુખ્સાલ્યના પ્રવેશદ્વારમાંથી ખાંસી ખાતા કોઈ વૃદ્ધને ઘેરી જતી, સહેજપણ જુગુપ્સાનો ભાવ

અનુભવ્ય વિના તેના દંતહીન મુખમાંથી બહાર પડતા ગળકાને લુછી નાખતી જુએ તો ! આ મુવાનોને તો એમ જ લાગે કે હમણાં તો આ જ સ્ત્રી સાથે તેની શબ્દમાં વસ્ત્રહીન અવસ્થામાં ભોગ ભોગવીને આવ્યો છું ! તે એની સાથે વધુ ધ્યાનથી જુએ; હા, એ જ હોઠ, એ જ કોમળ, સુંવાળા હાવભાવ પરંતુ આ કાણે તો માનવજાતને વધુ ઉદાસ રીતે તે પ્રેમ કરી જશે છે. તે તાકતો જ રહે અને સોફિયાના સ્પર્શ, ભૂખરા પોશાકમાં સંતારી રહેલી, તેને ચિરધર્શિત પેલી વારાંગનાની કાયા દૃષ્ટિએ પડે, તેનાં નેત્ર આ રીતે ગતિ કરતાં કરતાં ચમકી ઊઠે. એવી જ રીતે જેમણે આ સેવાભાવી સોફિયાને અત્યંત આદર સાથે સહાય કરી હોય અને નગરમાં પ્રવેશે, ત્યાં કોઈ સ્થળે તો આ પવિત્ર સોફિયાનું સ્થાવર રૂપાંતરિત રૂપ જુએ - પ્રેમીઓથી, દાસદાસીઓથી વીંટળાયેલી, સ્તનમંડળને વસ્ત્રહીન રાખીને, વિલાસી વસ્ત્રોમાં સજ્જ થઈને કોઈ ઉત્સવમાં ભાગ લેવા જતી જુએ તો ! તેઓ પોતાની જાતને પ્રતીતિ કરાવશે - આ તો હેલેના છે, સોફિયા નથી; પરંતુ ત્યાર પછી સેવાભાવી બહેનનો વિચાર આવતાંવેંત તેઓ તેને વસ્ત્રહીન અવસ્થામાં કલ્યા વિના સ્ત્રી શકતા નહીં, આ રીતે સોફિયા પ્રત્યેના આદરમાં અપવિત્રતા પ્રવેશી જતી. આમ ઉન્નિયો આ બે બહેનો વિશે ગૂંચ અનુભવ્ય કરતી અને સામાન્ય રીતે બને છે તેમ ઉન્નિયો દૃઢ સંકલ્પશક્તિને ગાંઠતી બંધ થઈ, ધન આપીને અલ્પ સમય માટે પોતાના કરી લીધેલા, હેલેનાના બાહુઓમાં વીંટળાયેલા મુવાનોને સ્વખમાં સોફિયાની અસ્પૃશ્ય રહેલી કાયા દેખાતી, પવિત્ર સોફિયાને જોતી વખતે તેમની દૃષ્ટિમાં વિકાર પ્રગટતો. આ જગતના સર્જનહારે પોતાની રહસ્યમય રીતે માનવીઓના સંવેદનાજગતને નિર્મ્યું છે; સ્ત્રીઓ પાસેથી કુધા કરીને જે પ્રાપ્ત કરે છે તેનાથી સ્થાવર વિદુલનું સ્ત્રી પાસેથી ઉઠ્યું છે. જો કોઈ સ્ત્રી સરળતાથી પોતાની કસા ધરી દે તો એ દાનથી લેશમાત્ર કૃતજ્ઞતા અનુભવ્ય વિના તેઓ જાણે નહીં નિર્દોષતાને જ સાચા પ્રેમ તરીકે સ્વીકારી શકે છે એનું વર્તન કરવા માંડે. એથી વિરુદ્ધ જો કોઈ સ્ત્રી પોતાના કૌમાર્યને સાચવી રાખે તો પુરુષ એ કૌમાર્ય કરી લેવા મરજિયો પ્રયત્ન કરશે. અર્ધાંતુ શરીર અને આત્મા વચ્ચે સતત ઝોલાં ખાતા માનવીને કહ્યું જ લાગે કરી ન શકે, અહીં કોઈ આસુરી માયાએ બેવડી ગાંઠ મારી હતી. વાસંજના હેલેના અને પવિત્રતાની મૂર્તિ સોફિયા બાદ રૂપે તો એકસરખી લાગતી હતી, તેમની કાયામાં રજમાત્ર ભિન્નતા ન હતી, એટલે કોઈ પણ એ બંનેમાં ભેદ પારખી શકતું ન હતું. તથા બેમાંથી કઈ સ્ત્રીની ઈચ્છા છે એ પણ કોઈ પુરુષ કહી શકતો ન હતો. નગરના રમણેલ મુવાનો મનોરંજનનાં સ્થળો કરતાં વધારે તો સેવાભાવી સંસ્થાઓ આગળ જોવા મળતા હતા, જ્યારે અમી પુરુષો પેલી રૂપજીવિનીને સોફિયા પહેરતી હતી બેઈ વસ્ત્ર પહેરાવી, તેને સુવર્ણલંકારોથી વિભૂષિત કરી ભોગ ભોગવતા અને પોતે પેલી અસ્પૃશ્ય, નિર્દોષ કન્યા સાથે વિલાસરૂપ પ્રાપ્ત કર્યાંએ આનંદ મનાવતા, જાણે હેલેનાને નહીં પણ સોફિયાને માણ્યાનો સંતોષ લેતા. સમગ્ર નગર, નાનકડા માન આ બમણા તથા ઊલટામુલટીની અર્થહીન તથા ઉત્તેજિત કરી મૂકતી રમતોનો ભોગ હીંમ બની ગયો. વિશાળ કાશું કહી શકે એમ ન હતા; નગરાબ્ધ પક્ષ નિત્ય જોવા મળતા નફડટાઈના આ પ્રદર્શન સાથે કશો આદેશ આવી શકતો ન હતો.

બહેનોની જેમ આ બંનેએ સમાધાન સ્વીકારી લેવાનું હતું, એક બહેન નગરની સોપી વધુ શ્રીમંત છે જ્યારે બીજા બહેન સોપી વધુ સેવાભાવી છે; બંને બહેનો આદર અને પ્રશંસા પ્રાપ્ત કરતી હતી; આમ છતાં આ બંને મહત્વપાકાંથી સ્ત્રીઓના ચિત્તમાં વળી વળીને એક જ વિચાર ઘુમરાયા કરતો હતો અને તે સાચી વ્યક્તિને કેવી રીતે વધુ અપમાનિત કરી શકાય. હેલેના પોતાના 'પ્રત્યક્ષપર્યવર્તી ભવ્ય નકલ' કરે છે એ વાત જ્યારે સોફિયાએ જાણી ત્યારે કોપે બરાઈને

તેણે હોઠ ભીંસ્યા. વિદેશથી આવતા ભાવિકજનો સોફિયાને દંડવત્ પ્રણામ કરે છે અને સ્ત્રીઓ સોફિયાની ચરચરજ ચૂમે છે એવી વાત જ્યારે હેલેનાના અનુચરો તેને કહેતા ત્યારે તે કોથે ભરાઈને તેમને કોરકા વીંઝતી. કૂર વ્યક્તિઓની જેમ આ બંને એકબીજાનું વધુ અનિષ્ટ ઇચ્છવા લાગી, જેમ તેમનો પરસ્પરનો ઇર્ષ્યાભાવ દિગ્વિસ્તિત થવા લાગ્યો તેમ બંનેની પરસ્પર માટેની અનુકંપા પણ વધવા માંડી. કોઈ ઉત્સવટાણે ભાવવિભોર બનીને, ધ્રુજતા સાદે થોડા જ સમયમાં મૃત્યુને શરણ થનારા, ખખડી ગયેલા વૃદ્ધ લોકો માટે દુન્યવી આનંદપ્રમોદનો ત્યાગ કરનારી બહેનની દયા હેલેના ખાતી; સત્કાર્યોમાં જીવન વીતાવી, ઉચ્ચ સંતોષ અનુભવવાને બદલે કષ્ટજીવી સુખ પામવા મથતા મૂર્ખ લોકો માટે સોફિયા નિત્ય સાંધ્યપૂજા પછી પ્રાર્થના કરતી. પરંતુ જ્યારે બંનેને પ્રતીતિ થઈ કે ગમે તેટલા સંદેશવાહકો અને દૂતો દ્વારા સમજાવવામાં આવે તો પણ કોઈ પોતે સ્વીકારેલો માર્ગ ત્યજનાર નથી ત્યારે તેમણે અન્યોન્યની નિકટ આવવાનો આરંભ કર્યો; જેવી રીતે બે કુસ્તીબાજો ભલે અનાપાસે નિકટ આવતા દેખાય પરંતુ બંને અન્યોન્યને પરાસ્ત કરવાની પાકી યોજના મનમાં તો ધડીને બેઠા હોય. બંને બહેનો વધુ ને વધુ મુલાકાતો લેવા લાગી; ઉપર ઉપરથી બહેન બહેન કરે, પરંતુ જો કોઈ પણ રીતે બહેનને પરાસ્ત કરી શકાય તો એનો વિજય મનાવવા પોતાનું સર્વસ્વ સમર્પી દે.

એક વેળા સાથપ્રાર્થના પછી નમ્રતાનો અહંકાર ધરાવતી સોફિયા પોતાની બહેનને વ્યભિચારના માર્ગોથી પાછી ફરવા વધુ આકરા શબ્દોમાં સમજાવવા નીકળી પડી. તેણે પોતાની અધીરી અને સુંદર બહેનને દીર્ઘ પ્રવચન આપ્યું - 'ઈશ્વરે જે શરીર આપણને આપ્યું છે તેને પાપની ગતિમાં સડવા દેવાનું પાપ શા માટે કરવું ? તે જ વેળાએ હેલેના પોતાની ઈશ્વરદત્ત કાપા ઉપર મૂલ્યવાન તેલ વડે દાસીઓ પાસે મર્દન કરાવી રહી હતી; કોષ અને વિનયેદથી તે આ સર્વ સાંભળતી રહી. આ કંટાળાજનક ઉપદેશિકાને વધુ ને વધુ ઉન્મત્તતાથી નિંદ્રા કરતી કરી મૂકવી કે પોતાના શયનકક્ષમાં યુવાનોને નિર્મંગી તેને સંકોચમાં મૂકી દેવી તેનો વિચાર હેલેના કરવા લાગી. તે જ વેળાએ તેને એક વિચિત્ર તરંગ સ્ફુર્ધો; આ વિચાર મક્ષિકાની જેમ આછી રીતે સ્ફુર્ધો પણ એ સાથેસાથ બચાનક ધાતકી દુષ્ટ હતી; તે પોતાનો આનંદ ગુપ્ત રાખી ન શકી. એક જ ક્ષણમાં પોતાની નફકટાઈ વિસરી ગઈ; દાસીઓ, સેવકોને કાઢી મૂક્યા. જ્યાં બંને બહેનો એકલી પડી ત્યાં તેનાં નેત્ર ચમકી ઊઠ્યાં. તે ધૂર્તવિદ્યામાં તો અતિશય નિપુણ હતી એટલે તેણે આરંભ કર્યો, 'તારે એવું નહીં માનવાનું કે મેં જે માર્ગ પસંદ કર્યો છે તે કેટલો દુષ્ટ અને મૂર્ખાઈભર્યો છે તેની મને કશી જાણ નથી, એની મને જુગુપ્સા થતી જ નથી. આ પુરુષોની લંપટતાને મારે વશ થવું પડે છે એનો કેટલો બધો તિરસ્કાર મને આવે છે; અનેક વેળા મેં એમની સાથેનો બધો સંબંધ ત્યજી દેવાનો અને પવિત્ર, પ્રામાણિક જીવન જીવવાનો નિર્ધાર કર્યો હતો. આમ છતાં તમે ગમે તેટલું ટકી રહેવાનો પ્રયત્ન કરો, તમને નિષ્ફળતા જ સાંપડે. તું દૃઢ મનોબળ ધરાવે છે એ વાત સાચી, મારી જેમ ક્યારેય તારે શરીરની માયામાં ફસાવાનું થયું નથી; એટલે તને પુરુષો સ્ત્રીઓને કેવી રીતે લલચાવે છે એની જાણ થાય જ કેવી રીતે ? એમની સાથે કોઈ અનુભવી સ્ત્રી ટકી જ ન શકે. અરે સોફિયા, તું તો ભાગ્યશાળી છે એટલે પુરુષોના દુરાગ્રહની ઉત્કટતા કલ્પી નહીં શકે, એમનો દુરાગ્રહ એટલો બધો મીઠો લાગવા માંડે કે સ્ત્રી અનિચ્છાએ પણ વશ થઈ જાય.'

સુવર્ણલોભી અને વિલાસપ્રિય હેલેનાના મોઢે આ શબ્દો સાંભળવા મળશે તેની કલ્પના તો સોફિયાએ કરી જ ન હતી, એટલે આ સાંભળીને તે તો સ્તબ્ધ જ થઈ ગઈ; એણે સમજાવટની બધી જ શક્તિઓને કામે લગાડી દીધી. 'આલો, છેવટે ઈશ્વરકૃપાનો લાભ તને પ્રાપ્ત થયો ખરો.' આમ

કહીને તેણે પોતાનો ઉપદેશ આઈભ્યો. પાપ માટે તને સિરસ્કાર જાણે એ સાચા પ્રાયશ્ચિત્તનો પરેલો રહેત નહાય. આપ જનાં શરીરની માથાની પ્રતિકાર કરવા તારી સંકલ્પશક્તિ ઊભી ઊભી છે એમ જ્યારે તું કહે છે ત્યારે તારામાં હજુ મનોભળ ખૂટે છે અને તું ક્યાંક અસ્તત્વનો ભોગ મનેલી હોય એમ લાગે છે. માનવકલ્પમાં સદ્ માટેની ઈચ્છા એક વેળા જાગૃત થાય તો એ પ્રત્યેક લોભને, લાલચને ખાળી રહે. મૂર્તિપૂજામાં મનનારા અને નહીં મનનારા અસંખ્ય લોકોએ આ વાત તો પ્રમાણિત કરી બતાવી છે. 'હેલેનાએ આ સાંભળીને સોકમગ્ન થઈ મસ્તક ઢાળી દીધું. તેણે પ્રતિકાર કર્યો : 'આ વાત તમે સાચી છે. કામુકતા, મોહમાયા સાથે વીરતાથી ઝડપનારી વ્યક્તિઓની સાહસકથાઓ જે પણ સાંભળી છે. પરંતુ ઈશ્વરે પુરુષ જાને માત્ર શારીરિક સામર્થ્ય જ વધારે પ્રમાણમાં નથી આપ્યું. તેમને વધુ દૃઢ મનોભળ પણ આપ્યું છે, એટલે સદ્-અસદ્ના દેવી સંઘર્ષમાં વિજયી નીવડવા માટે તેમની સજ્જતા વધુ છે. પણ.. ' હેલેનાએ ઊંઘી નિઃશ્વાસ નાખીને વાત આગળ ચલાવી - 'પણ અસહાય, દીન અભળા પુરુષોના કષ્ટ અને લોભલાલચોનો પ્રતિકાર કદી કરી શકતી નથી. કોઈ પુરુષ કલ્પપૂર્વક અને દૃઢતાથી શરણમાં આવવા સ્ત્રીને લલચાવે ત્યારે એનો દૃઢતાથી પ્રતિકાર કરવામાં સફળ થયેલી કોઈ સ્ત્રીનું દુષ્ટાંત સમગ્ર ઇતિહાસમાં જોવા મળે છે ?'

અતિશય નમ્રતાના અહંકારથી ઉત્તેજિત થઈને સોફિયા કુતારી ઊઠી : 'તું કેવી વાત કરે છે ? પુરુષોની પાસેથી વૃત્તિઓનો સફળતાપૂર્વક પ્રતિકાર કેવી રીતે કરવો એનું કલ્પત દુષ્ટાંત હું નથી ? પરોકથી સજિ સુધી તેઓ મારી પાછળ પાછળ ફરે છે, રુણાલયોમાં મને શોધતા આવે થકે છે; હું જ્યારે સૂવા જઉં ત્યારે મારી પથારીમાં નિર્લજ્જતાથી લપેલા પત્રોનો કગલો પડ્યો હોય છે. અને છતાં કોઈના ઉપર કૃપાદૃષ્ટિ કરતી મને જોઈ છે મારી ? મારી દૃઢ સંકલ્પશક્તિ આ બધા જ લોભલાલચ સાથે મને રક્ષણ આપે છે. એટલે તારી વાત સાચી નથી. જો કોઈ સ્ત્રી સાથેના પ્રતિકાર કરવા માગતી હોય તો એમ કરવાની શક્તિ તેનામાં હોય છે. હું આનું દુષ્ટાંત છું.'

વિધ્યાભાષિણી હેલેનાએ કહ્યું : 'હા, તું અત્યાર સુધી આપા એકેએક લોભલાલચનો પ્રતિકાર કરવા સમર્થ નીવડી છે એની મને જાણ છે.' સોફિયા સાથે ફળી નમ્રતાથી જોતાં જોતાં તે બોલી : 'તું ભ્રમ્યશાળી છે કે આ કરવામાં સફળ થઈ છે. પણ એનું કારણ તું માને છે એ નથી. તને તારું રક્ષણ કરવાની ટેવ પડી છે, તું જે પરિશ્રમભર્યું કલ્પન લખી રહી છે તે એના મૂળમાં છે. તું તારા આશ્રમની પવિત્ર સામીઓથી રક્ષિત છે, તારા પોતાના સંપ્રદાયની રક્ષણાત્મક દીવાલોને કારણે જગતથી છેદાઈ ગયેલી છે. તું એકલી નથી, તું મારા જેવી અરક્ષિત નથી. પણ તું એમ ન માનતી કે તારી પોતાની શક્તિને કારણે તું તારી પવિત્રતાનું રક્ષણ કરી રહી છે. સોફિયા, મને સંપૂર્ણ વિશ્વાસ છે કે જો તારી સાથે કોઈ પુવાન આવીને ઊભો રહે તો તેનો પ્રતિકાર કરવાની ન રહે શક્તિ, ન રહે ઈચ્છા, અથવા બધા જેવી રીતે એને શરણે જઈએ એવી રીતે તું પણ તારી જાત એને સમર્પી દે.' 'કદી નહીં, હું કદી સમર્પણ ન કરું.' એકાએક કોથે ભરાઈને અભિમાની સોફિયા કુતારી ઊઠી : 'મને કલ્પન કલ્પવાની જે ટેવ પડી છે તેના રક્ષણ વિના પણ હું માત્ર મારી અડગ નિર્ભયશક્તિથી જ કોઈ પણ કસોટી પાર કરી શકું છું.'

હેલેના સોફિયાના મોઢે આ જ શબ્દો સાંભળવા માગતી હતી. તેણે જે જાન વિહાની હતી તેમાં પીએ પીએ સોફિયાને ફસાવી રહી હતી. સોફિયામાં પ્રતિકાર કરવાની શક્તિ છે એમાં ચંકા આણવાનું બંધ થઈ ગયું નહીં; હેલેના સોફિયાએ સાથે ચાલીને આની પરીણ લેવાનો આગ્રહ રાખ્યો. 'આ પરીણની ઈચ્છા બહુત કરી, ના, મગલની જ કરી. આ જ રીતે તે પોતાની ઓછા ..

એતદ્

આંતરિક શક્તિ અને નિર્ધાર દ્વારા જ હું મારી પવિત્રતા ટકાવી શકી છું. એટલે હેલેનાએ ગંભીરતાનો દંભ કરવા માંડ્યો, તેનું કદમ તો આસુરી આવેગથી ખળભળી રહ્યું હતું. છેવટે તે બોલી : 'જો સોફિયા, કદાચ તારી આ જ સાચી કસોટી હશે. આવતી કાલે સતે પ્રદેશનો અત્યંત સોદામણો યુવાન સિલ્વેડર આવવાનો છે. આજ દિન સુધી કોઈ સ્ત્રી એનો પ્રતિકાર કરી શકી નથી, તે બીજી કોઈ પણ સ્ત્રી કરતાં મને વધારે ચાહે છે. તે મને મળવા માટે અકાલીસ યોજન દૂરના સ્થળેથી આવવાનો છે અને પોતાની સાથે સહસ્ર સુવર્ણમુદ્રાઓ અને બીજી ભેટ લાવવાનો છે - માત્ર એક રાત્રિના આનંદનું મૂલ્ય. અને છતાં જો એ કશું લીધા વિના આવ્યો હોત તો એને હું પાછો ન કાઢત - એટલું જ સુવર્ણ આપીને મેં પણ એનું આર્થિકન ઝંખ્યું હોત. કારણ કે પ્રણયકીડામાં એના જેવો નિપુણ બીજો કોઈ નથી. ઈશ્વરે આપણને અન્યોન્મની પ્રતિકૃતિઓ તરીકે સર્જે છે. રંગરૂપ, રીતભાત સરખાં છે એટલે જો તું મારાં વસ્ત્ર પહેરીને બેસે તો કોઈ પુરુષ આપણા બેનો ભેદ પારખી ન શકે. એટલે આવતી કાલે અહીં મારા જ શયનખંડમાં તું સિલ્વેડરની પ્રતીક્ષા કરજે, તેની સાથે ભોજન કરજે, જ્યારે તે તારી કાયા મારી કાયા છે એમ માનીને યાથે ત્યારે તું તારી પાસે હોય તે સર્વ શક્તિ વડે એનો પ્રતિકાર કરજે. હું અહીં પાસેના ખંડમાં જ પ્રતીક્ષા કરીશ. મધરાત સુધી તું તારી ઈન્દ્રિયો ઉપર સંયમ રાખી શકે છે કે નહીં તે જોઈશ. પણ બહેન, હું હજુ ચેતવું છું. એની ઉપસ્થિતિ એ જ બહુ મોટું આકર્ષણ અને વધારે ભય તો આપણા નિર્બળ કદયનો. તું અત્યારે તારા દિવસો જે ત્યાગભર્યા જીવનમાં વીતાવી રહી છે તેનાથી તું ભરમાઈ ગઈ છે, તારે માટે સાવ અકળ એવાં લોભલાલચથી ભરેલા વાતાવરણમાં સાહસ કરી રહી છે. એટલે આ ભયાનક રમત ન રમવાની હજુ તને વિનંતી કરું છું.'

આમ કપટી હેલેનાએ એક બાજુ સોફિયાને પાનો ચઢાવ્યો અને બીજી બાજુ તેને પાછાં પગલાં ભરવા સમજાવી. તેના ધૂર્ત શબ્દો સોફિયાના અહંકારને દિગ્ગુણિત કરી આપનારા પુરવાર થયા. 'જો કસોટી આટલી બધી સામાન્ય હોય તો તો હું એ રમત રમતમાં પાર પાડી શકું. હું મારી જ સ્વામિની. સવાર થાય ત્યાં સુધી હું એનાં બધાં કપટી આક્રમણો સામે ટકી શકીશ. મારી એક જ વિનંતી - મારી સાથે હું કટાર રાખીશ - જો એ યુવાન મારા ઉપર બળાત્કાર કરવાનું દુઃસાહસ કરી બેસે તો એ મને કામ લાગે !'

સોફિયાના આ ગર્વીલા શબ્દો સાંભળીને હેલેના ઘુંટણિયે પડી ગઈ. ઉપર ઉપરથી તો સોફિયાની પ્રશંસા કસી હતી, પણ વાસ્તવમાં તો તેનાં નેત્રોમાં ચમકતો આસુરી આનંદ તે છુપાવવા માગતી હતી. પવિત્ર સોફિયા બીજે દિવસે સિલ્વેડરનું સ્વાગત કરશે એ વાતે બંને સંમત થયાં. જો સોફિયા પોતાની પવિત્રતા અખંડ રાખશે તો હેલેના વ્યભિચારી જીવન ત્યજ દેશે. સોફિયા ઉતાવળે પોતાના સાથીઓને મળવા ઘેર જતી રહી. જગતની માયા ત્યજને બેઠેલી, સાવ સામાન્ય જીવન જીવતી અને બીજાઓની સેવાચ્છા કરતી સ્ત્રીઓની હુંફ વડે તે પોતાની શક્તિમાં વૃદ્ધિ કરી શકે. તેણે અત્યંત અસાધ્ય અને હતાશ રોગીઓની સેવા બમણી નિષ્ઠાથી કરવા માંડી. જે કંઈ પાર્શ્વ છે તે બધું જ મર્ત્ય છે એનું પુનઃ પુનઃ પ્રમાણ આ જર્જરીત, રોગિષ્ઠ માનવીઓ દ્વારા તેને અચૂક પ્રાપ્ત થાય જ એવો આશય પણ આ સેવા પાછળ હતો. આ વિકૃત, અપંગ કાયાઓ શું એક દિવસ પ્રેમીઓને લલચાવતી ન હતી ? એ શરીર પણ લાગણીઓનાં પૂર અનુભવતાં ન હતાં ? અત્યારે એ કેવાં થઈ ગયાં છે ? જીવતાં જાણ, શ્વાસ લેવાની પણ શક્તિ માંડ માંડ બચી હોય એવા કોતરાના ઢગલા જેવાં.'

એ સમયગાળામાં હેલેના કંઈ અમસ્તી બેસી રહી ન હતી. કમઠેવને પ્રતીક્ષા કરી શકાય

એવી બધી કળાઓમાં તે નિપુણ હતી. વળી એક વાર તે પ્રદીપ્ત થાય પછી સ્વભાવજનિ દિવ્યતાનો પ્રતિકાર કરી શકે એવી કળાઓમાં પણ તે નિપુણ હતી. તેણે ચોતાના રસોધાને સૂરના આધી - ઉન્નિયો ઉત્તેજિત થઈ જિંદે એવી કેટલીક વાનગીઓ તૈયાર કરવા શક્તું, એમાં ભરપુર તેજના નાખી વાનગીઓ અત્યંત સ્વાદિષ્ટ બનાવવાની. જાતજાતના મધમાંસનો ઉપયોગ કરવાનો અને બુદ્ધિને મંદ કરી નાખે એવી ઔષધિઓ પણ વાપરવાની. તેણે સંગીતની વ્યવસ્થા પણ વિચારી રાખી; પ્રસન્નપંડખના જેને ઝંકૃત કરી નાખે એવી, પવનની લહેરખીઓની જેમ વલી આવતી મુશાવલિઓને એ વિચારે પાડવા માગતી ન હતી. અદ્ભુત ભંસરીવાદકો અને અત્યંત ભાવપૂર્ણ ગાંઝપખાજ વગાડનારાઓને બાજુના ખંડમાં સંતાડી રાખ્યા. આ રીતે અજગજતો ઉત્તેજિત થઈ બેઠેલી ઉન્નિયોને માટે વધુ લલચાવનારું વાતાવરણ ઊભું કર્યું, એને રોમાંચિત કરી દીધું. કાખાંચિ પ્રગટાવવા ઉંચણ તૈયાર કરી દીધાં અને કસોટીનો આરંભ ક્યારે થાય તેની આતુર બનીને પ્રતીક્ષા કરવા લાગી. સંજ પડી; અભિમાની સોફિયાનું આગમન થયું. વધુ પડતી સાવધાનીથી ફિક્કી પહેલી અને પોતે જ જે ભખાનક કસોટી માટે સજ્જ થઈ હતી તેનાં સંભવિત પરિણામોથી સભાન અને બધ્ધરહાસ હતી. ઉભરા પર જ આ સાધ્વીને આતુર દાસીઓએ ષેરી લીધી અને ચક્રિત થઈ ગયેલી સોફિયાને સુગંધિત સ્નાનગારમાં દોરી ગઈ. તેમણે તેનાં નિત્યનાં ભૂખરાં વસ્ત્ર ઉતારી લીધાં અને સંકોચ અનુભવતી એની કાયાને, તેના બાહુઓને, સાયળોને, પીઠને ચૂર્ણ કરેલી પુખ્તળીઓથી યોગવા લાગી. તેનાં અંગોનું મર્દન સુગંધિત દ્રવ્યોથી કરવા માંડ્યું; એટલી બધી હળવાચારી અને એટલી બધી દૃઢતાથી કે તેના શરીરે લોહીનાં ટશિયાં ફટી નીકળ્યાં હોય એમ લાગવા માંડ્યું. થડીકમાં રીતબ તો પડીકમાં ઉંખ જળ તેની મૂજતી કાખા પર રેલાતું રહ્યું. નરગીરનાં પુખ્તોના તેલથી તેના શરીરનું મર્દન કરવા માંડ્યું, આરંભે હલવે હલવે અને પછી ધીમે ધીમે બિલાડીની રૂવાંટીથી એને રોમાંચિત કરવા માંડ્યું; ટૂંકમાં તેમની આ સેવાઓની ના પાડી ન શકતી પવિત્ર યુવતીને તેમણે સજ્જતી, જેવી રીતે પ્રસન્નપંડખ માટે તેઓ નિત્ય જાંજે હેલેનાને સજાવતા હતા તેવી રીતે. આ બધી સજાવટની સમર્પતરે વાંસળીના સૂર સતત સંભળાતા રહ્યા, ભીંત આગળ સજાગતી મશાલોમાંથી તેલ સાથે મિશ્રિત ચંદનની સુગંધ પણ ભળતી રહી. છેલ્લે આ બધી વિધિઓથી અપરિચિત સોફિયા વિશુદ્ધ થઈને રાખ્યા પર આડી પડી અને તેની આગળ ધરેલા તામ્રદર્પણમાં મોં જોયું, કોઈ અજ્ઞયું મુખ તેની દૃષ્ટિએ યાંડ્યું; આજ સુધી જોવા ન મળેલું સૌન્દર્ય સાથે હતું. તેની કાયામાં કશીક અલોકિક, સ્પંદિત થયા કરતી ઈચ્છા પ્રગટી, આવી વિલાસ તેને આનંદ આપતો હતો એ જોઈને ઊંડે ઊંડી તેને લજ્જનો અનુભવ થયો. આમ છતાં તેની મહેને આ કુંપળા સંવેદનો માણતી સોફિયાને જાણે સમય એકલી ન પૂડી. તે વિચારની જેમ હળવેથી તેના ખંડમાં પ્રવેશી અને તેની બ્લેનની મુંદરતાની અતિસયોક્તિભરી પ્રમાંસ કરવા લાગી, સોફિયાએ અસ્વસ્થ થિતો તેને ઉદ્ગટાઈથી શૂતકારી કાઢી. બંને બહેનો દંભ કરીને અન્યોન્યને ભેટી, એક અસ્વસ્થતા અને વિંતાથી મૂજતી હતી અને બીજી અધીરાઈ તથા કુદ વાસનાથી ઉભરાતી હતી. પછી હેલેનાએ દીપ પ્રગટાવવાની આજ્ઞા આપી અને ચોતાના ખંડમાં પડછાયાની જેમ અદ્ભુત થઈ ગઈ; આટલી બધી ચતુરાઈથી થડી કાઢેલી યોજનાનું પરિણામ જોતી બેઠી.

આ વારાંજનામે તો સિલ્વેડરને આ વિચિત્ર સાદસની જાણ કરતો સંદેશ ક્યારનો મોકલી દીધો હતો; પોતાની ગર્વીલી બહેનની ભીંતિ ધીમે ધીમે દૂર કરવા અને તેને ચક્રિત કરવા જતાં હતાં, પણ તેણે ખૂલ સાવધાની રાખવાની. અત્યંત શાંતિથી, ધીરજથી કામ પાર પાડવાનું હતું.

જેવી પ્રતિસ્પર્ધાથી કુતુહલવશ થયેલા અને તેને પરાજિત કરવા ઉત્કુષ્ટ બનેલા સિલ્વેડરે

છેવટે શયનખંડમાં પ્રવેશ કર્યો. સંભવિત હિસક આક્રમણની સામે રક્ષણ કરવા છુપાવી રાખેલી કઠાર પર અજાણતાં તેનાથી હાથ મુકાઈ ગયો, પરંતુ આ અવિનયી, સ્વચ્છંદી મનાતા યુવાને જે નમ્રતાથી અને આદરથી તેને બોલાવી એનાથી સોફિયાને આશ્ચર્ય થયું. હેલેનાએ સિલ્વેંડરને વિગતવાર સૂચનાઓ આપી રાખી હતી એટલે તેણે આ ઘ્રૂજતી સોફિયાને આવિંગન આપવાની ઉતાવળ ન કરી, ન એકાએક અત્પ્રીયતાભર્યા શબ્દો કાનમાં કહ્યા, તે તો સાવ નમ્ર અને શાલીન બનીને તેની આગળ ઘૂંટણિયે પડ્યો. તેની પાછળ ઊભેલા અનુચર પાસેથી એક ખૂબ જ ભારે સુવર્ણમાળા લીધી, જાંબલી રંગનું રેશમી વસ્ત્ર લીધું અને એના ખભા ઉપર એ વસ્ત્ર મૂકવા તથા સુવર્ણમાળા ગળામાં પહેરાવવા અનુમતિ માગી. એટલી બધી નમ્રતાથી અને સુજનતાથી તેણે પામના કરી કે સોફિયા ના ન પાછી શકી, સ્થિર રહીને તેણે માળા પહેરાવવા દીધી, એ વૈભવી વસ્ત્ર શરીરે નાખવા દીધું. સુવર્ણમાળાના શીતળ સ્પર્શ અને તેની શ્રીવાને સ્પર્શેલી તેની અંગુલિઓના ઉષ્માભર્યા સ્પર્શ સાવ આછી માદકતાનો અનુભવ કર્યા વિના તે રહી ન શકી. આમ છતાં સિલ્વેંડરે એથી વિશેષ કંઈ સાહસ કર્યું નહીં; સોફિયાને અકાળે માર્કુ લાગવાનો કોઈ પ્રસંગ જ ન આવ્યો. પોતાના લક્ષ્યમાં આગળ વધવાને બદલે આ દંભી યુવાને ફરી મસ્તક ઝુકાવ્યું અને અત્યંત સંકોચપૂર્વક કહ્યું : ‘હજુ તો માર્ગ પરની ધૂળ મારા શરીરે છે એટલે તમારી સાથે બોજન લઈ શકાય એમ નથી, પહેલાં હું સ્નાનાદિથી સ્વચ્છ થઈ આવું ?’ સોફિયા મુંઝાઈ ગઈ, તેણે દાસીઓને બોલાવી સિલ્વેંડરને સ્નાનાગારમાં લઈ જવા કહ્યું. પરંતુ દાસીઓને તો પહેલેથી જ ગુપ્ત રીતે હેલેનાએ સૂચનાઓ આપી જ રાખી હતી એટલે જાણે સોફિયાની આજ્ઞા સમજાઈ ન હોવાનો દેખાવ કર્યો અને ઉતાવળે તેમણે સિલ્વેંડરનાં વસ્ત્ર ઉતારવા માંડ્યાં. જ્યાં સુધી વિશાપે આજ્ઞા આપીને એપોલોની સુંદર પ્રતિમા ભંજાવી નાખી ન હતી ત્યાં સુધી નગરચોકને શોભાવતી રહેલી એ સુંદર પ્રતિમાની જેમ તે તો સોફિયા સમક્ષ નિરાવૃત્ત બનીને ઊભો રહી ગયો. દાસીઓએ સૌથી પહેલાં એની કાપાને તેલથી ઓળી, ઉષ્ણ જળમાં એના યગ પખાળ્યા, એ નિરાવૃત્ત, સ્મિત કરી રહેલા યુવાનના કેશમાં નિરાંતે ગુલાબ પસેવ્યાં અને પછી તેને વસ્ત્ર ઓઢાડ્યું. હવે જ્યારે તે એની પાસે નવેસરથી સજ્જ થઈને આવ્યો ત્યારે પહેલાં કરતાં પણ વધુ સુંદર લાગતો હતો. તેની આ મોહક સુંદરતાના પ્રભાવથી સાવ અજાણ સોફિયાએ પોતાની નિર્ભજતા માટે પોતાની દૃષ્ટિને જ દોષિત માની અને આત્મરક્ષણનું સાધન તેની પાસે છે જ એની પ્રતીતિ પોતાના વસ્ત્ર નીચે છુપાવેલી કઠાર પર હાથ મૂકીને કરી લીધી. આમ છતાં તેનો ઉપયોગ કરવાનું કોઈ નિમિત્ત ઊભું થયું ન હતું. એ બંને યોગ્ય અંતરે બેસીને વાતોએ વળગ્યા - જાણે કોઈ વિવાદસભામાં બે પંડિતો મૈત્રીપૂર્ણ રીતે ઊઠાપોહ કરી રહ્યા ન હોય ! જોકે આ બંને સામાન્ય પ્રકારની વાતો કરી રહ્યા હતા; પરંતુ આનાથી સોફિયાને સંતોષ થવાનું બદલે અકળામણ થઈ; પાસેના જ ખંડમાં એમના સંવાદો સાંભળી રહેલી હેલેનાને પ્રભાવિત કરવાનો કોઈ અવસર તેને પ્રાપ્ત થતો ન હતો, કોઈ સ્ત્રી પોતાના શીલની રક્ષા કેવી રીતે કરી શકે છે એ વાત સોફિયા તો દેખાડી આપવા માગતી હતી. કારણ કે જો શીલની રક્ષા કરવી હોય તો એના ઉપર પહેલાં તો આક્રમણ થવું જોઈએ. આમ છતાં સિલ્વેંડરે ઉત્તેજિત થઈને અત્યાર સુધી તો કશી જ લાગણીઓના ઝંજાવણ તેની ઉપર વરસાવ્યા ન હતાં. એ તો સાવ હળવેથી, નિરાંતે એની સાથે ગોપી કરી રહ્યો હતો, એની આ ગોષ્ઠીમાં નમ્રતાની આછી આછી લહેરખીઓ ભળતી રહી હતી. યડખેના ખંડમાંથી આવતા વાંસળીના સૂર આ યુવાનના રાતા અને કામુક ઓઢીમાંથી નીકળતા શબ્દો કરતાં વધુ માદક અને ઉત્તેજક હતા. સિલ્વેંડર તો જાણે પુરુષોની મંડળીમાં બેઠો હોય તેમ ભાંલાપુદ અને બીજાં શસ્ત્રયુદ્ધોની વાતો અવિરતપણે કરતો બેઠો.

સોફિયાને લેશમાત્ર શંકા ન આવે એ રીતે તેણે પોતાની દંભી અનાસક્તિ ટકાવી રાખી. સોફિયાએ વિચાર કર્યો વિના જ અતિશય તેજનાયુક્ત વાનગીઓ આરોગવા માંડી અને નિર્દોષ લાગતી સુરા પીવા માંડી. આ અત્યંત સ્વસ્થ યુવાને સોફિયાને તેના સદ્ગુણની દૃઢતા પ્રમાણિત કરવા માટે એક પણ અવસર આપ્યો નહીં એટલે તેની અધીરાઈ અને અકળામણ કમથા: વધતી ગયાં. હેલેનાને ધરાસ્ત કરી શકાય એટલા માટે છેવટે તેણે પોતે અભિમાનને વળ ચકાવી ભયસ્થાનો ઊભા કરી એમનો અનાદર કરવાનો વિચાર કર્યો. પોતાના મોકામાંથી જે હાસ્ય પ્રગટવા માંડ્યું તે તેને માટે પણ સાવ અપરિચિત હતું; તેને એકાએક માત્ર આનંદ માટે જ પોતાની શાખા પર કૂદકા મારવાનો વિચાર આવ્યો. આવા તરંગોને અંકુશમાં રાખવાનો તેણે પ્રયાસ ન કર્યો; એ માટે તેને કશો સંકોચ પણ ન થયો; મધરાત્રિને હાથવેંતમાં ન હતી? કટાર પાસે ન હતી? કહેવાતો આ કામુક પુરુષ ખડગના ધ્યાન જેવો સાવ શીતળ ન હતો? પોતાની પવિત્રતાનું ભલ્લ રક્ષણ કરવાનો પ્રસંગ પ્રાપ્ત થાય એ માટે તે એની વધુ નિકટ ને નિકટ સરી; પોતાના શીલની દૃઢ પ્રતીતિ કરાવી આપવાની ગર્વીલી ઈચ્છા ધરાવતી આ મૂર્ખ યુવતી દુન્યવી લાભ પ્રાપ્ત કરવા માટે તેની વ્યભિચારી બહેન જે લોભામણી જાળ પાધરતી હતી એ જ જાળ તે પણ અજાણતી પાધરી બેઠી.

પરંતુ કેટલાક લોકો કહે છે કે જેરનાં પારખાં કદી નહીં કરવાં. સંપર્ષ માટે અધીરાઈ બતાવતી આ મિથ્યાભિમાની યુવતી પણ આપું જ પારખું કરવા નીકળી પડી હતી. સોફિયા તો મથથી અને તેના માદક પ્રભાવથી સાવ અપરિચિત હતી, મશાલોમાંથી આવતી ઝુઝંધથી ઈન્ત બનવા માંડી હતી. વાંસળીના શૈનભમાં સુરોભી તે થીમે થીમે નિર્ભય થઈ રહી હતી, તેની બધી ચેતના કમથા: ધૂંપળી થવા માંડી હતી. તેનું હાસ્ય બહુમુઠમાં ફેરવાવા લાગ્યું, તેણે અર્વ ભવાનક કામેચ્છામાં રૂપાંતરિત થયો; એ ઘટના જાગૃતિમાં બની કે નિદ્રાળીન અવસ્થામાં બની, સ્વસ્થ ચિત્તે કે સુરાના પ્રભાવે, તેની પોતાની ઈચ્છાથી કે તેની ઈચ્છાવિરુદ્ધ બની-આનો નિશ્ચિત ઉત્તર કોઈ વિદ્વાન પંથ સમક્ષ પણ આપી ન શકત પણ એ ઘટના બની અને મથરાતના ડંકા બજ્યા એ પહેલાં બની; સ્ત્રી અને પુરુષ વચ્ચે આ ઘટના બનતી જ જોઈએ એવું ઈશ્વરે અને તેના પ્રતિસ્પર્ધીએ પણ નિષ્પત્ત કરી દીધું હતું. તેના શિથિલ થઈ ગયેલા વસ્ત્રમાંથી પેલી છુપાવેલી કટાર આરસની ભીંધ પર પડી ઊઠી. અને છતાં એ થાકેલી, પવિત્ર કન્યાએ કટાર ઉપાડી નહીં, અત્યંત નિકટ સરી આવેલા યુવાન પર ઈંગામી નહીં; પડખેના ખંડમાંથી કદનના કે વિરોધના કોઈ ધ્વજિ સંભળાયા નહીં. જ્યારે મથરાતના ડંકા બજ્યા ત્યારે પેલી બાજ હેલેના દાસીઓ સાથે નવવસ્ત્રા કસમાં આવી અને મથારી સાથે આતુરતાથી મથાલ પરીને જોયું; બીજા બહેન પરાજિત થઈને સૂતી હતી; હવે કશાં રહસ્યો ગોપિત રાખવાનાં ન હતાં, કોઈ સંકોચ રાખવાનો ન હતો. દાસીઓએ લજ્જથી રાત્રી ચપેલી સોફિયાથી પણ વધુ ચાતાં ગુલાબ તેજની મથારી ઉપર વેર્ષા. સોફિયા સ્ત્રીસહજ મૂર્ખામીનો આહોવાતજો આભાસ અનુભવવા માંડી. પણ હેલેનાએ પોતાની બાજ બનેલી બહેનને ઈચ્છાપૂર્વક આહિંગન આપ્યું; વાંસળીઓ સુર રેલાવવા માંડી, અંકા બજા, ઉદત દાસીઓ વસ્ત્ર કાઢીને કામેદેવની સ્તુતિમાં નૃત્ય કરવા માંડી. મથદેવતાના નાચતાકૂદતા સુખદોષે સુગંધિત વૃક્ષશાખાઓ વડે અગ્નિ પ્રગટાવ્યો અને હસ્યાસ્પદ બનેલી સાધ્વીની પવિત્રતાને સ્વાહા કરી જતી અભિજિહ્વાઓ લપકવા માંડી. પરાજય સ્વીકારતાં સંકોચ અનુભવતી અને પોતે સામે આવીને આ યુવાનને સમર્પિત થઈ છે એ વાત અકલ સ્મિત વડે જણાવવા માગતી આ નવી હટીરા (વારાંગના)ને હેલેનાએ જેવાં ગુલાબ ધારણ કર્યાં હતાં એવાં ગુલાબથી રક્ષગારી; બંને બહેનો પાસેપાસે ઊભી રહી; એક લજ્જ અનુભવતી, બીજા વિજયોદ્યાસ મનાવતી. હેલેના કોણ અને સોફિયા કોણ, કોણ

કહેવાતી પવિત્ર, નમ્ર અને કોણ ઉદ્ધત, વિલાસી એ કોઈ કહી શક્યું ન હોત. સિલ્વેન્ડરની દૃષ્ટિ વધુ ને વધુ કામુક્તાથી એક પરથી બીજા પર અને બીજા પરથી પહેલી પર ફરવા લાગી.

ઉદ્યાસમાં આવી ગયેલા અનુચરોએ મહેલના દ્વાર અને વાતાવનનો ખુલાં કરી દીધાં. નગરના કેટલાક ઉત્સવપ્રિય અને આનંદી લોકો આ ઘનિષ્ઠી જગૃત થઈ ગયા, હસતાં હસતાં અહીં ટોળે વળ્યા અને સૂરજ હજુ તો ઝિગ્યો પણ ન હતો તે પહેલાં, નાળાંઓમાંથી પાણી વહી જાય તેમ શેરીઓમાંથી સાધ્વી સોફિયા ઉપર હેલેનાના વિજયના, પવિત્રતા ઉપર અપવિત્રતાના વિજયના સમાચાર પ્રસરી ગયા. નગરના પુરુષો તો દીર્ઘકાળથી સચવાઈ રહેલી આ પવિત્રતા ફંગોળી દેવાઈ છે એવા સમાચાર સાંભળતાવેંત સોફિયા પ્રત્યેના કામજવરથી પીડાતા ધસી ગયા અને ત્યાં તેમને ઉખાધી આવકાર સંપન્નો; જેવી રીતે સોફિયાએ શરીરને રૂપાંતરિત કરી દીધું એવી જ રીતે તેણે પોતાનો આત્મા પણ રૂપાંતરિત કરી નાખ્યો. તે હેલેનાની સાથે જ રહેવા લાગી અને હેલેનાના ઉત્સાહ તથા ઉન્માદની સ્પર્શમાં ઝિતરી. હવે બંને બહેનો વચ્ચે કોઈ સંઘર્ષ અને ઈર્ષ્યા રહ્યાં નહીં. અને બંને એ જ હીન વ્યવસાયમાં પરોવાઈ હતી એટલે એક જ ઘરમાં અને આનંદપૂર્ણ મૈત્રીથી રહેવા લાગી. બંને એકસમાન કેશગુંફન કરતી, એકસમાન આભૂષણો પહેરતી, એક જ પ્રકારનાં વસ્ત્ર પહેરતી; હાસ્યમાં કે પ્રેમાલાપમાં પણ બંને બહેનો લેશ માત્ર ભિન્ન ન હતી એ કારણે કામુક પુરુષો માટે તો એક નવી અને વિલાસી કીડા આરંભાઈ-ચાલો આ દૃષ્ટિપાત - આ યુષ્મન - આ આલિંગન આપનાર કોણ, પેલી વારાંગના હેલેના કે ભૂતકાળની નીતિવાન સોફિયા? આમ છતાં ભાગ્યે જ કોઈ પુરુષ પોતે જેની પાછળ ઘન બરબાદ કરી રહ્યો છે તે વાસ્તવમાં કોણ છે તે શોધવામાં સફળ થતો હતો - એ બંને એક સરખી જ લાગતી હતી - વળી આ ચતુર બહેનો કુતૂહલપ્રેમીઓને મૂર્ખ બનાવવામાં વિશેષ આનંદ લેવા લાગી.

કુટિલતાથી ભરેલા આ વિશ્વમાં જેમ આ પૂર્વે પણ બન્યું હતું તેમ હેલેનાએ સોફિયા ઉપર, સૌન્દર્ય શાસ્ત્રપણ ઉપર, દુર્ગુણે સદ્ગુણ ઉપર, સ્વેચ્છાએ સમર્પિત થનારા શરીરે નિર્બળ અને અહંકારી આત્મા ઉપર વિજય મેળવ્યો. જોબે પોતાના અવિસ્મરણીય પ્રવચનમાં કહ્યું હતું કે આ ઘરતી ઉપર કુષ્ટતા રાજ કરે છે અને સજ્જનતા પરાજિત થાય છે, નીતિયાનો હાસ્યાસ્પદ બને છે. આ વાત વળી પુરવાર થઈ. એ સમગ્ર વિસ્તારમાં કોઈ કર ઉપસવનાર કે ખેડૂત, કોઈ કલાલ કે શાહુકાર, કોઈ સુવર્ણકાર કે રસોયા, કોઈ ચોર કે ચર્ચ લૂંટનાર પાસે આ બંને બહેનો અન્ય લોકોની વાસનાઓ તૃપ્ત કરીને જે અઢળક સંપત્તિ એકઠિત કરી શકી હતી તેટલી સંપત્તિ પોતાના વ્યવસાયને પરિજ્ઞામે ન હતી. હવે તો આ બંને પ્રામાણિક ભાગીદાર બનીને શ્રીમંતોને શોધી લેતી હતી, તેમની ધનસંપત્તિનું હરણ કરી લેતી હતી, જેવી રીતે ઉદરો અંધાસ દરમાં દોટ મૂકે તેવી રીતે સુવર્ણ-રત્નો એમની પાસે આવી પહોંચતાં હતાં. બંને બહેનોએ વારસામાં માત્ર તેમની માતાનું સૌન્દર્ય જ નહીં, પણ તેની વ્યાવસાયિક કુશળતા પણ માત્ર કરી હતી, એટલે આ વ્યવસાયમાં પડેલી અન્ય સ્ત્રીઓની જેમ ખોટી રીતે પોતાની સંપત્તિ ઉઘાડી ન મૂકી; તેમનામાં વ્યાવસાયિક સૂઝ હતી એટલે સામા પાત્રની યોગ્યતાનો પૂરેપૂરો વિચાર કરીને વ્યાજે નણણાં ધીરવી લાગી; પોતાની સંપત્તિ કેવી રીતે સંવૃદ્ધ કરવી એમાં તે પુષ્કળ નિપુણ હતી કે આ અનીતિથી ઉભરાતા નિવાસસ્થાનમાં જુદા જુદા પ્રકારે નાણાં છલકવા લાગ્યાં - મુદ્રા રૂપે, હુંડીઓ રૂપે, સુવર્ણ રૂપે. આ વિસ્તારની કુમારિકાઓ સામે આ બંને બહેનોનું દૃષ્ટાંત હતું એટલે હાથપગ ધસી નાખીને દાસીકર્મ, સેવાચક્રી કરવા તેઓ ઉત્સુક ન હોય એમાં કશું આશ્ચર્ય ન હતું. આ બંને બહેનો એક સાથે રહેતી થઈ એટલે આસપાસનાં બધાં નગરોમાં વ્યભિચાર માટે તેમનું નગર અત્યંત પ્રસિદ્ધ થઈ ગયું.

આમ છતાં એક બીજા પણ કહેવત છે - દુષ્ટતા ગમે તેટલી પ્રચલત કરે પણ લક્ષ્ય પામતાં પહેલાં જ પાછાટ ખાય છે. અહીં પણ આ દુર્ગુણનો અંત એવો જ આવ્યો. વર્ષો વીતતાં જ્યાં તેમ પુરુષોને પણ એકની એક સમસ્યા ઉઠેલવાનો કટાણો આવવા લાગ્યો. હવે મુલાકાતીઓની સંખ્યા ઘટવા લાગી, નિવાસના દીવા વહેલાં ઓલવાતા થયા, પીગળતી બીજબરીઓને મૂગા દર્પણ કાનમા જે કહેતા હતા તે આ બંને બહેનો જાણતી ન હતી, આખું જગત જણતું વધુ હતું. આખા પડી ગયેલાં તેમના નેત્રો નીચે ઝીણી ઝીણી કરચલીઓ પડવા માંડી હતી, મોતી જેવી તેમની ત્વચાની કાંતિ આખી પડવા માંડી હતી, તેમની સુવાણી ત્વચા શિથિલ થઈ રહી હતી, નિર્દય કાચ પ્રત્યેક મહારે તેમની પાસેથી જે છિન્નવી રહ્યો હતો તેને બરપાઈ કરવાના તેમણે બહુ પ્રયત્ન કર્યા, ભ્રમરના ખૂંસે રિવર્સ થઈ રહેલા કેશને રચવાનો મિથ્યા પ્રયત્ન તેમણે કરી જોયો, પ્રત્યેક અનિચ્છનીય કરચલીને હાથીદાંત વડે દૂર કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો, તેમના રમહીન બની ગયેલાં ઓઝોને રંગવાનો પ્રયત્ન કર્યો, જે વર્ષોને છૂટે હાથે વેડકી નાખ્યા હતા તે ત્રી પાછા આવવાના ન હતા, યૌવનનું સર્વોદ્ધે તેમણે ગુચવી દીધું છે એની પ્રતીતિ થતાવેંત એમના ધ્યાનમાં એ પણ આવ્યું કે પુરુષોએ તેમનામાં રસ લેવાનું ઓછું કરી દીધું છે. તેમનું યૌવન કરમાંઈ રહ્યું હતું અને આસપાસની નવયૌવનાઓની દેહલતાઓ પાસેથી રહી હતી, દર વર્ષે નવું યૌવન, નાના નાના જ્ઞાનમંડળ, મોહક અલકલટો ઘરાવતી આ અશ્વત્થેનિ કન્યાઓ પુરુષોના કાંમાગ્નિને વધુ પ્રજ્વલિત કરતી હતી. એટલે નગરની વચ્ચેનો તેમનો મહાલય વધુ ને વધુ શાંત થવા માંડ્યો, એમના દારના મજબૂતને કાટ ચઢવા લાગ્યો, બાગે જ મહાલી સંભળતી હતી અને તેની ગથ પ્રસરતી હતી, તાપજ્ઞાની કે આ બહેનોની સજ્જારેલી કથાની હુક મેળવવા કોઈ આવતું ન હતું, વાસળીવાદકોના માદક સૂર સાભળવા કોઈ આવતું ન હતું એટલે કટાણી જઈને તેઓ સોજાસખાજી રમ્યા કરતા હતા. પ્રવેશદ્વારે અંતિષિસંહાર કરવા ઊભેલા દ્વારપાલ પણ હવે વધુ પડતી નિદ્રા લઈ લઈને સ્થૂળ થવા માંડ્યા હતા. એક જમાનામાં ઉપલા ખડખા આ બંને બહેનોના મુક્ત હાસ્ય સભળાતા હતા, પણ હવે ત્યાં સમય વીતાવવા બીજા કોઈ પ્રેમીજનો આવતા ન હતા, એટલે બંને બહેનો પાસે ભૂતકાળની સ્મૃતિઓ વાગોળવા સિવાય બીજું કોઈ મનોરંજનનું સાધન ન હતું. વિરોધ કરીને તો સોફિયા જ્યારે એકલી હતી અને સમગ્રી જીવન ગાળતી હતી તે વેળાના ગભીર અને વ્યક્તિમય જીવનના દિવસોની સ્મૃતિમાં પરોવાયેલી રહેતી હતી, એટલે હમણા અવારનવાર ધાર્મિક પ્રશ્નોના ધૂંગિયા પાન ઉપલાવ્યા કરતી હતી, કારણ કે સ્ત્રીઓનું સર્વોદ્ધે કરમાંઈ જાય ત્યારે તેઓ જ્ઞાનપ્રયોધી આકર્ષતી હોય છે. આમ આ બંને સ્ત્રીઓના આત્મિક વ્યક્તિત્વમાં કમરા પરિવર્તન આવવા માંડ્યું. યુવાનીના દિવસોમાં વારાગના હેલેના નિષ્ક્રિયા સોફિયાને મનાવ્યા કરતી હતી. હવે સોફિયા વ્યભિચારી જીવન વીતાવ્યા પછી જ્યારે હેલેના અગળ ત્યાગની વાતો કરતી હતી ત્યારે દુઃખવી સૂખમાં માનનારીમાં તેને એક ક્રોધા સ્પર્શ હતો. પરોડના સમયે શુભ આવજા થયા કરતી હતી. આરભમાં સોફિયા હજવેથી પોતાના મઠમાં જઈ પડતી હતી અને ત્યાં પોતાના દુઃખન્યોની સમા પામતી હતી, પાછળથી હેલેના પણ તેની સાથે જવા લાગી, જ્યારે એ બંને બહેનોએ વ્યભિચારી જીવનમાંથી પ્રાપ્ત કરેલી સર્વ સપ્તિ એ મઠને કયા પણ બધન વિના આપી દેવાની ઘોષણા કરી ત્યારે અત્યંત ચક્રાચીલ લોકોને પણ તેમના પશ્ચાત્તાપની સમ્માઈમાં શકા ન રહી અને એક પ્રાંત કાળે દ્વારપાળ નિદ્રાથી ન હતો ત્યારે આ બંને સ્ત્રીઓ સાદા વસ્ત્ર પહેરીને, મો દાડીને આ બાવ્ય મહાલયમાંથી નીકળી. તેમના આ સૂક્ષ્મચરીલ અને નમ્ર આચરણે અમુક અરો એક બીજા સ્ત્રી - તેમની માતા ની સ્મૃતિ અપાવી. પચાસ વરસ પહેલાં તે જણ પોતાના

અલ્પકાલીન અને સમૃદ્ધ જીવનનો ત્યાગ કરીને તેના દરિદ્ર જગતમાં, આવી ચડી હતી. તેઓ અર્ધા ઉપાડા દ્વારમાંથી સાવધાનીથી પ્રવેશી. દીર્ઘકાળ પર્યંત સમગ્ર વિસ્તારનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરનારા, અમર્યાદ વિલાસિતાનું પ્રદર્શન કરતા જીવનનો ત્યાગ કરીને તે આવી હતી. હવે તેમણે સ્વીકારેલી વિકલ્પ કોઈ જાણી ન જાય એટલા માટે તેમણે પોતાનાં મુખ ઢાંકી દીધાં હતાં; અને એ રીતે જગતથી અજાત રહીને પોતાનું શેષ જીવન નિઃપ્રતાપી જીવી શકે. એવું કહેવાય છે કે તેઓ પાછળથી, જ્યાં તેમના મૂળકુળ વિશે કોઈને કશી જાણ ન હતી એવા દૂર દૂરના પ્રદેશમાં ચાલી ગઈ હતી; ઘણાં વર્ષો અજાતવાસમાં વીતાવ્યા પછી તેમનું મૃત્યુ થયું - પણ કોઈ નિશ્ચિતતાથી આ વાત કહી શકે એમ ન હતું. વળી તેમણે મઠમાં દાન આપી દીધેલી સંપત્તિ - સુવર્ણ અલંકારો, મુદ્રાઓ, હીરામાણેક, હૂંડીઓ-એટલી બધી વિપુલ હતી કે એક નવો મઠ, નવું રુગ્માલય ઊભું કરવાનો નિર્ણય કરવામાં આવ્યો - એ ભવ્ય મહાલય નગરનું ભૂપણ બની શકે, એકિવટેનિયા પ્રાન્તમાં એ મહાલયની તોલે કશું આવી જ ન શકે. ઉત્તરના એક સ્થપતિએ યોજના ઘડી કાઢી; વીસ વર્ષ સુધી રાત-દિવસ સલાટોએ, કડિયાઓએ કામ કર્યું. જ્યારે આ મહાલયનું બાંધકામ પૂરું થયું ત્યારે બધા મંત્રમુગ્ધ થઈ ગયા. ખુશા આકાશની સામે કકરા પચ્ચરમાંથી કોરી કાઢેલી, ઊંચો, પરંપરાનુસારી ચોરસ મિનારો અદ્ભુત ન હતો. ના રુગ્માલયની ઉપર બે પાતળા, ઊંચા, સુંદર રીતે કોરી કાઢેલા મિનારા - એક કાબે અને બીજો જમણે - આકારમાં, પ્રમાણમાં, સુંવાળા પચ્ચરમાંથી કોરેલા - બધાને મુગ્ધ કરી ગયા; પહેલે જ દિવસથી લોકો તેમને 'બે બહેનો' તરીકે ઓળખતા થયા. કદાચ બંને વચ્ચેના બાલ્ય સામ્યને કારણે લોકોએ એવું નામકરણ કર્યું હશે. કદાચ લોકો ભૂતકાળનાં વર્ષોમાં, સૈકાઓમાં બની ગયેલી કોઈ અવિસ્મરણીય ઘટનાની સ્મૃતિ ટકાવી રાખવા માગતા હશે; દુન્યવી જીવનની, સમાન અને છતાં અસમાન એવી બહેનોના હૃદયપરિવર્તનની કથા વિસરાઈ જવી ન જોઈએ એવું પણ લોકો માનતા હશે, અમે જે દાડૂ પી રહ્યા હતા તેની કદાચ અસર હેઠળ એ અગ્રણી માણસે મધરાતે ચાંદનીમાં મને જે વાર્તા કહી સંભળાવી એ રીતે જોતાં એ વાર્તા વિસરાઈ તો ગઈ જ ન હતી.

૧૨-૭-૯૩

આસ્વાદ એક અનવલ સંરચનાનો

રાધેશ્યામ શર્મા

એક કાવ્ય

અ:

વહાણમાં સોજ રાતે

એક સાપ ફરે

આખી રાત

ભંડકિયાનો સામાન રહેદરે કરી

હાથમાં

સાણસો પકડી

મટકામાં તેને પૂરવા દોડયામ કરી મૂકું.

પછ

નજર સામે હોવા છતાં

એ પકડતો નથી

ક્યારેક તો

ધરધરતા હાથમાંથી સાણસો પછ

પડી જાય

વહેલી સવારે

લાલ આંખે

તરડાયેલા આંસો

કળતરિયાળા જો

પથારી સુધી પછ પહોંચી શકાતું નથી.

એતદ્

હથેળીમાં લીલાં ચાઠાં સાથે

દરિયાને

હટાવતો

હડસેલતો

હાંફતો

ઉંધરેટી આંખે આગળ વધુ...

- નીતિન મહેતા

(ગુજરાતી કવિતાચયન ૧૯૯૧)

મથાળું ‘એક કાવ્ય’ વાંચીને થાય કે આમ શાહી બગાડવી વ્યર્થ નહિ? ગુલામમોહમ્મદ શેખ શીર્ષકનો શિરચ્છેદ કરી કાવ્યવ્યાપારમાં પ્રવર્તતા, કવિએ મથાળું ના બાંધ્યું હોત તો પણ સુશો સમજા જાત કે નીચેની રચના શું છે, કૃતિ કેવી છે.

કૃતિપ્રવેશ કરતાં જ ખ્યાલ આવી જાય છે કે તથ્ય-દૃશ્ય પ્રસ્તુત કરવા સાથે સાથે જ કશુંક સાધારણ નહિ એવું ધટી રહ્યું છે.

એક શબ્દથી સંભૂત કે વધુ શબ્દોની રચાયેલી પંક્તિ કર્તાના ઉક્તિ-વૈચિત્ર્યને પદે પદે પ્રત્યક્ષ કરાવતી જાય છે.

શબ્દની વર્ણછટા, શરૂમાં સ્ફૂળ ઘટના અને આગળ ઉપર કર્તાની આંતરિક સ્થિતિ અને ગતિ પર પ્રકાશ પ્રભેષ કરે છે.

રચનાનું પ્રથમ પદ, પ્રારંભિક વર્ણ ‘આ’ ભાર દઈ મુકાયો છે જે અનુવર્તી પંક્તિઓ ‘વહાણમાં રોજ રાતે / એક સાપ ફરે’ની ઘટનાનો પરિપ્રેક્ષ્ય સ્પષ્ટ કરે છે.

ભૂમિ પર નહિ, વહાણમાં. સ્થળે નહિ, જળે, વહાણમાં રોજ રાતે એક સાપ ફરે. આડેતેડે અવારનવાર નહીં. રોજ રાતે. સાપ ‘ફરે’. (જે ક્યારે વીફરે તે કહેવાય નહીં.)

જમીન પર હોય તો ઘર બહાર આવી જાઓ. જળમાં વિહરે વહાણ અને વહાણમાં રોજ રાતે ફરે એક સાપ પ્રતિ દિન, પ્રતિપળ ભીતિની માત્રા વધતી જતી હોય ત્યારે સ્વાભાવિક રીતે શું કરો?

વહાણ દ્વારા જળ સૂચવાયું અને પછી ‘આખી રાત ભંડકિયાનો સામાન રફેદફે કરી’ કાવ્યનાયક સાક્ષાત્ પકડી મટકામાં સાપને પૂરવા દોડધામ કરી મૂકે છે.

શરૂની આઠ લીટી સીધીસાદી રીતે એક ઘટના ચીથિ છે. પણ એમાં અનિવાર્ય કટોકટી, ભીતિનું દબાણ અને એમાંથી છુટકારો મેળવવાની પ્રવૃત્તિ કોઈ અન્ય દિશાનો સંકેત પણ સૂચવે.

પાણી પ્રવાહી એમાં વહાણ જે પોતે હાલકચેલક મોજાંની ચપાટો સાથે થાય એ બાબત પોતે મનુજ ચિત્તની નિશાસ્થિત દિશા નથી નિર્દેશતી?

રાતે રોજ, એક સાપ ફરે તે સાપ પણ નાયકની જ આદિમ અજ્ઞાત ચેતનાનું પ્રતિનિધિપ્રતીક લાગે, કેમ કે ભંડકિયા - ચૈતસિક ભૂગર્ભસ્થાનમાંથી સાક્ષાત્ વહે બુદ્ધિકૌશલપૂર્વક મટકામાં સાપ પૂરવાની વાત છે. સાપને પૂરવા જે રીતે નાયક ‘દોડધામ કરી મૂકું’ કહે છે ત્યારે કશુંક સંગોપિત બહાર ધસી જઈ રહસ્યનો વિસ્ફોટ ના સર્જે એવો ડર પણ ઝળુંબેલો અનુભવાય.

જાણે કોઈ પ્રેત હોય નહિ સાપ, એમ નજર સામે હોવા છતાં પકડાતો નથી. સાપનું પ્રતીક

નિમિત્ત રહસ્ય નિર્દેશી નથી એમા જ સમગ્ર વ્યાપારની રસથામતા છે નજર સામે, અમ્મ માગળ જ છે પણ પકડાતો નથી કેમ કે પકડાય એવો પણ નહીં હોય

અચિન્તિત ડર, નિમિત્ત ભીંતિ કરતા ભીષણ હાથે આના લીધે થરથરતા હાથમાથી સાપ પકડવાનું સાધન સાણસો પણ પડી જાય છે

આખી રાત તો આવી વીલી સાપ સાણસામા ના પકડાઈ આવવાની બીક સારે

એવી સુવાળી છટકિયાળ વસ્તુ વહાણના ભડકિયામા છુપાવેલી ગુપાવેલી છે છતાં નાપકની પહોંચ બહાર છે આખ ને આખ સવાર થાય વહેલી

સર્પગ્રહણની વિજળતાના કારણે ઉજાસાથેરી લાલ આખ, તરફથી ટૂટી જતા શ્વાસ અને કળતરિયાળા પગ સાથે ભડકિયાનાન્નાના ભોંપરાથી ઉપર આવી પોતાની પચારી સૂધી નાપક પહોંચી શકતો નથી શાતા કે વિશ્વાસ કમા છે એના નસીબમા !

સાદોસીથો અર્થાનુવાદ કરતા અહીં છેલી છ પંક્તિઓ અજળ આવતા જ કવિ આપણને ચોંકાવે છે, અમાનક કેવી રીતે ?

અહીં સૂધી સાપ સાણસામા ના આવ્યાની નાડાપચાલીને જ પ્રમાણી ચૂકેલા આપણે ગોધુ ખાઈ ગયા બાકી ઉપર ત્રીજા સ્તબકમાં 'તરફથેલા શ્વાસ' 'લાલ આખ' અને 'કળતરિયાળા પગ' કશુંક બન્યાના ઈજિત અર્થતા જ હતા કવિતાસુદરીના ઈશ્વરા ન પકડીએ તો કેવો મધુરો દાટ થાય ! પણ ના ગ્રહાયેલા ઈજિત મોક્ષિતા જળકી જ્વલ એનો આકસ્મિક આહ્વાન પણ કાવ્યાનન્દમા અનોખો ગુમાવેલી જણસ પાછી આખે અતરે ચહે એ પ્રાપ્તિ અધિક રસપ્રદ નહીં કે ?

છેલ્લો સ્તબક પ્રત્યક્ કરાવે છે નાપકને 'હથેલીમા લીલા ચાકા સાથે '

સર્પને ભડકિયામાથી પકડ્યા ગયેલા નાપકને તો સ્વપ્ન દશ દઈ ગયો છે લીલા ચાકા એનો તારણે પુરાનો રચનામા અહીં સૂધી દરિયાનો ઉલ્લેખ જોતો તે આ તારણે થતા જ દરિયો એટલે કે વન દરિયો એવો અભિપ્રાય અહીં નિર્વાણ નથી એક એક પક્તિ એક એક વીચિર્માલા ના હોય એમ પૃથક્ પૃથક્ છુટકી કરી છાવી છે

દરિયાને

હટાવતો

હડસેલતો

હાંકતો

ઊંધરેટી આખે અજળ વધુ

લીલા ચાકાપારી નાપક, માત્ર દરિયાને જ નહિ, પરંતુ જીવન અને ખાસ તો મૃત્યુને હટાવતો, હડસેલતો, હાંકતો, મુલિસિસની પેઠે આદિમ પૂર્વજ સર્પને ચોક્કસ જતા દંડ પાખેથો ઊંધ અને ધેનભરી આખે ખતિ કરી રહ્યો છે

નાપકનું કશું ઉજાજળ ભવિષ્ય ? માત્ર આટલું જ શિશુમા બિન્દુવત્ આધાસન કે ઊંધરેટી આખે પણ નાપક આજળ વધવાનો વૃતાત આવી શક્યો

કવિશ્રી નીંતિનને અભિનવા વિના નસિ રહેવાય તેમની અનવચ રચના માણવા બાદ લાગુ કે A poem is a conscious dream unconsciously constructed

અમદાવાદ, ૨૮-૭ '૯૩

એતદ્

ગ્રંથસમીક્ષા

શિરીષ પંચાલ

('ભીલલોક મહાકાવ્ય' : રાઠોડ વારતા' : સં. ડૉ. ભગવાનદાસ પટેલ, ૧૯૮૨. પ્રકાશક લેખક પોતે. કે. ડી. હાઈસ્કૂલ, ખેડબ્રહ્મા (જિ. સાબરકાંઠા) ૩૮૩૨૫૫. પૃ. ૪૪૬, મૂલ્ય : રૂ. ૧૪૫/-)

ગુજરાતી ભાષાસાહિત્યના અધ્યયનમાં કેટલીક નવી દિશાઓ ઊઘડી રહી છે, તેમાં નૃવંશશાસ્ત્ર, સંસ્કૃતિ-સમાજવિદ્યા અને સાહિત્ય વચ્ચેના આંતર સંબંધોનો સમાવેશ થતો જોઈએ. અત્યાર સુધી પરદેશી મોડેલોને આધારે આગળ વધતા હતા કારણ કે આપણી પાસે એવી કશી સામગ્રી ન હતી એટલે અસહાય હતા. પરંતુ હવે આદિવાસી સાહિત્યસંસ્કૃતિને લગતી ઘણીબધી સામગ્રી ધીમે ધીમે ઉપલબ્ધ થઈ રહી છે. અત્યાર સુધી આગેય આદિવાસીઓ ઉપેક્ષિત રહ્યા હતા. વાસ્તવિકતા તો એ છે કે દલિતપીડિતો કરતાં પણ વધુ શોષણ આ પ્રજાનું થયું છે. જે દલિતો અવારનવાર પોતાની ઉપેક્ષાની વાતો છાપરે ચઢીને કરતા હોય છે તેઓ ભાગ્યે જ આદિવાસીઓને થતા અન્યાયની વાત કરતા હોય છે.

ભીલલોકના મહાકાવ્ય તરીકે ઓળખાવાયેલ 'રાઠોડવારતા', 'અરવલ્લીની વહીવાતો', 'અરવલ્લીની આસ્થા' જેવાં પુસ્તકોને આધારે કહી શકાય કે શિષ્ટ સાહિત્ય, દલિત સાહિત્ય કરતાં પણ આ સાહિત્યમાં કેટલીક વખત વધુ સામર્થ્ય, વધુ સમૃદ્ધિ જોવા મળે છે. પણ આ ક્ષેત્રમાં બહુ ઓછા લોકો કામ કરી રહ્યા છે અને એમનાં કામની ઉપેક્ષા પણ થાય છે. ધંધાદારી પ્રકાશકો તો આ સાહિત્યને સ્પર્શવાના નહીં, ગુજરાતની સંસ્થાઓને પણ આમાં રસ ઓછો. હસુ યાશિકે અન્ય વિદ્વાનોના માર્ગદર્શન હેઠળ ખૂબ જ ઊંસાહથી ગુજરાતની બધી જ આદિવાસી જાતિઓ ઉપર પુસ્તકશ્રેણીની યોજના છેક ૧૯૮૨માં તૈયાર કરી હતી અને છતાં સરકારી તંત્રમાં અટવાઈ ગઈ. આવી સ્થિતિમાં કામ કરતા માણસોનો ઉત્સાહ ભાંગી પડે એ સ્વાભાવિક છે અને છતાં ભગવાનદાસ પટેલ હિંમત હાર્યા વિના ગાંઠના પૈસે પણ આ પ્રવૃત્તિ કરતા રહ્યા છે.

'રાઠોડ વારતા' એક રીતે તો રાજસ્થાનના પાણુજીના પવાડાનું રૂપાંતર છે. બનાસકાંઠા - સાબરકાંઠાના ડુંગરી ભીલ આદિવાસીઓ અને સરહદે આવેલા રાજસ્થાનની આદિવાસી પ્રજાઓ એપ્રિલ - જૂન ૧૯૯૩

વચ્ચે સાહિત્યસંસ્કૃતિનાં સંમિશ્રણો થતાં જ રહ્યાં. ભગવાનદાસ પટેલ એકાદશના એકવા ગામના તથા અન્ય વિસ્તારોના સતત સંપર્કમાં એક વરસ રહ્યા, એકવા ગામના ચમારનાથાભાઈ ભુરાભાઈ તથા સહાયક ગાવિકા સ્વ. સાંકળીભહેનના મોઢે ગવાયેલી આ વારતાની જય કંસેટ ઉતારી અને એને મુદ્રિત સ્વરૂપમાં 'સાંકળે વારતા' તરીકે રજૂ કરી.

આ આદિવાસીઓમાં વેર લેવાની અતૂટ પરંપરા ચાલી આવી છે. જ્યાં વેર વાળવામાં આવ્યું હોય ત્યાં પથરના ઢગલાને લોહીથી ભીંજવી ઢોલ-તંબૂર સાથે ભજનવારતા માંડવામાં આવે. ગઘ-પઘ બંને ગાથાગમો ચાલતી આ વાર્તામાં પ્રબંધ, પદ્યવાર્તા, લોકવાર્તાનાં લક્ષણો જોવા મળે છે. જે ભજન ગાય છે, કથા કહે છે તે સાત-સાથ કહેવાય છે, રાગપાં સાથ આપનાર બાસિયો અને વારતામાં હોંકારો મુગવનાર હોંકારિયો કહેવાય છે. આખી કથા મધ્યાહ્નની અપ્યાનની જેમ રજૂ થતી હોય છે, કથા રજૂ કરનારમાં સંગીત, નૃત્ય, અભિનય, કથનશક્તિની ખાસતી જણકારી હોવી જોઈએ. કથાનો કેટલોક દોર હોંકારિયાના હાથમાં અર્થતુ સોતાના હાથમાં હોય છે. કથાની રજૂઆત વેળાનું વાતાવરણ ધાર્મિક હોય છે. આમ આ બધાં પરિબળો આ સ્વરૂપને પ્રભાવિત કરતાં રહે છે. ગણસો પૃષ્ઠોથી વધુ પૃષ્ઠોમાં રજૂ થયેલી વાર્તાનો આરંભ જુઓ :

'તો મહારાજ. હા રે. મહારાજ રે ધન ધરી ધન મસલ (મસલ) મોટો વાર. હારે એકાદનરી વારતા બોલે. હા ને ભરી સપા હોંબળે. હારે મહારાજ રે સતપુગની વારતા. હા. ને કમગુબની મોંનથી. હારે સતિમાંની વારતા બોલિયો. હા ને ભરી સપા હોંબળે.'

અહીં વાર્તા કહેનાર અને સંભળનાર વચ્ચે આ પ્રકારે તાદાત્મ્ય સથાતું જન્મ છે, વચ્ચે વચ્ચે ભજનો આવતાં હોવાને કારણે કથાકારને આરામ મળે એ અગત્યની પદ્ધતિ બની. ઠોં. ભગવાનદાસ પટેલનો મુઠપાર્શ્વ દાદ માળી લે એવો છે; આદિવાસી બોલીમાં જ આ બધાનું વિખ્યાતર કરીને અહીં રજૂ થઈ છે. કથા પહેલાંમાં સો પૃષ્ઠોમાં સારંસા આપવામાં આવ્યો છે અને કથા અંતે શબ્દસૂચિ આપી છે, થોડો સ્થોભ થાય કે સારંગાને બદલે અત્રવાદ જ આવ્યો હોત તો ! પણ થોડી ધીરજ રાખીને મૂળ વાંચીએ તો વાંધો ન આવે.

આ આખી કથા માગ વાર્તારસ માટે કોઈ વાંચવા માગે તો પણ ખૂબ જ રસ પડે એ પ્રકારની છે : એ જુદા જુદા રાજવંશ છે, ગુજસિયા ગઢમાં થાંધલ અને જયેરિયા ગઢમાં કળુ; દુકાળને કારણે કાશુ થાંધલ રાજાને ત્યાં આશ્રમ લે છે. આ પૂર્વભૂમિકા સ્પષ્ટપાઠ. હવે ગુજસિયા ગઢના એક માળી દેપતીની ગરીબી દૂર કરવાનો ઉપાય મહાદેવ સ્વપ્નમાં આવી બતાવે છે. કૂલની ખેતી કરવી અને પટેલો હાર મહાદેવને ચડાવવી. પણ માળસ મહાદેવને વિસારે પાછી રાજાને હાર આપે છે. પરિણામે સુવરનું રૂપ લઈ ભગવાન બાગ ઉત્તરી નાને છે; રાજસુવરને મારવા જાય છે પણ એ તો માવાવી એટલે થોર જંગલમાં લઈ જાય છે, સુવરને માર્યા વિના રાજ્યમાં પગ નહીં મૂકવાની પ્રતિજ્ઞા, રામ ભૂખેતરસો મંદિરમાં આશ્રય લે છે અને ત્યાં જ રહી પડે છે; બાર વરસના તપ મહાદેવ સંતોષાઈ નથી પણ એક ક્ષિત્તી ક્ષિત્તિય ઉપર મહાદેવ રાજ્યે અને એના પર મહાદેવ પ્રસન્ન થાય; કોયે ભરાયેલી રાજકમળપૂજ કરવા જાય છે ત્યારે ચંકર પ્રસન્ન થાય છે; રાજવરદાનમાં પત્ની માગે છે. મહાદેવ મથરાતે સ્નાન કરવા આવતી અપરાધ થામવાનો માર્ગ દેખાડે છે અને સૌથી કદરૂપી અપરાધ જ પસંદ કરવી એવી સ્પષ્ટ આજ્ઞા; રાજાભારે સંધ્ય રાખી કદરૂપીને પસંદ કરે છે અને એ નીકળે છે સર્વાજસુંદર હીરાપથ, એને લઈને રાજાભાર વરસે નગરમાં આવે છે અને

નવી રાણી ચતોરાત રાખીએની મદદથી મહેલ જિંભો કરે છે અને જલે દિવસે ચાર સંગાન,

એતદ્

પાબુજી, ચાંદોજી નામના બે કુંવર અને દેવલ અને તેમા કુંવરીઓ. બાર વરસે રાજાને જૂની રાણી સાંભરી પછી હીરાપથની ચેતવણી હતી - જો મારો ભેદ ખોલ્યો તો હું સ્વર્ગે પહોંચી જતી રહીશ. પણ જૂની રાણી વાત કઢાવે જ છે પરિણામે હીરાપથ સ્વર્ગે સંચરી ગઈ. નમાઈ બહેનોને ભાઈઓ હાથોળે છે અને છાની રાખવા વચનો આપે છે - પહેરામણીમાં આ આપીશું, તે આપીશું. પણ આ પહેલાં ગુજરાતિયા અને જાણેરિયા ગઢ વચ્ચે સૂવરના શિકારની બાબતે વેર બંધાઈ ચૂક્યાં છે. અને આ વેર શમાવવા પાબુજી અને ચાંદો પોતાની બહેનોને જાણેરિયાના કુંવરો જેઠરા - મેઢરા સાથે પરણાવે છે. પણ વેરની આ કથા છે એટલે વળી કોઈક રીતે એ યુદ્ધકથા બનવી જોઈએ. પાબુજીએ પરણાવેલી તેમા અને એની સાસુ વચ્ચે કોનાં પિયરિયાં સમૃદ્ધ અને શૂરવીરનો વિવાદ થાય છે, વહુ બહુ વારે છે પણ મયતે ચઢેલી સાસુ માનતી નથી, બહેનનું માયેરું લઈને આવેલા પાબુજી અને ચાંદોજીને પડકારે છે - હિંમત હોમ તો મારા ભાઈઓનાં માથાં વાઢી લાવો અને મારી ભાભીઓના ખોળામાં એ માથાં મુકાવીને અહીં લાવો; છેવટે એમ કરવાની બંને ભાઈઓને ફરજ પડે છે - આમ વેર વધતાં જ જાય છે. ફરી એક વખત જેઠરો ગુજરાતિયા ગઢમાં જઈ પાબુજીના માનીતા સૂઅરને મારી નાખે છે, પણ બનેલી છે એટલે પાબુજી જીવનદાન આપે છે. પણ વેર જઈ પત્ની તેમાને વાત કરે છે એટલે તેમાને જૂની પહેરામણીનું વચન યાદ આવે છે. થોડા વખત પછી જેઠરો ગુજરાતિયા પર ચઢાઈ કરવા જાય છે પણ પાબુજી તો લગ્ન કરવા ગયેલો એટલે તેનો સાવકો ભાઈ જીવ બચાવવા જેઠરાને પોતાના બીજા ભાઈ ભીમ અને તેના સાથી ચારણોની જગ્યા બતાવે છે; નશામાં ચૂર બનેલા ભીમને અને સાતસો ચારણોને જેઠરો મારી નાખે છે; વિધવા બનેલી દેઓલ રક્તી કકબતી કેરા ફરી રહેલા પાબુજીને વીતકકથા કહે છે; અધૂસા કેરે પાબુજી કટાર કાઢે છે, તેનો તેજલિસોટો કન્યાના ઉદરમાં પ્રવેશે છે; પાબુજી અને ચાંદો જેઠરાનો પીછો કરે છે; એના સરદારોને મારી નાખે છે પણ જેઠરાને જીવતદાન આપે છે; અપમાનિત થયેલો જેઠરો વળી પાછો સુલેહ કરવા જાય છે, દારૂ પીવડાવી પાબુ-ચાંદોને મારી નાખે છે. પાબુજીની પત્ની સતી થાય છે પણ સતી થતાં પહેલાં સાત માસનો ગર્ભ દેઓલને સોંપે છે, અખરો કુંવર મોટો થાય છે અને કોઈ ઝોશીના મહેસાથી છંટેઝાઈ બાપનું વેર લેવા જેઠરાના રાજમાં જાય છે; પિયરિયાના વિનાશમાં નિગિત બનેલી તેમા સાથે ચાલીને ભત્રીજાને વેર વાળવામાં મદદ કરે છે અને અખરો કુંવર જેઠરાને મારી નાખે છે.

જોઈ શકાય છે કે આખી વારતા અદ્ભુત-ભવાનક રસથી ભરેલી છે અને આપણી પરંપરાગત લોકવાર્તા-કથાસરિત્સાગર પરંપરાથી પણ કથનરીતિને કારણે જુદી પડી જાય છે. વળી અહીં વચ્ચે વચ્ચે ભાવશબ્દતાનાં પણ સારાં એવાં સ્થાનો જોવા મળે છે. દા. ત. રીસાયેલી દેઓલ પતિનું પર છોડીને એકલી રહે છે ત્યારે એનું વર્ણન કરે છે; અર્વાચીન ગુજરાતીમાં જ અહીં ચાલતી કલમે અનુવાદ કરી જોઈએ એટલે કથનરીતિનો પણ વધુ ખ્યાલ આવી શકશે.

‘હાં રે મહારાજ ! સુવાના વેળા વખત થયાં હાં ને દેવોલ આવે. હાં રે ઢોલિયામાં કેવી બેસે ? હાં રે ફૂલોના ઢગલામાં બેઠી. હાં હાં રે ફૂલડાંના ઢગલામાં બેઠી... હાં રે અતરના છંટકાવ થાય; કસ્તુરીના ભભકા ઊડે... હાં ને છોરીઓ (દાસીઓ) વીજળ વાપરા ઢોળે. હાં રે ભમ્મરિયા ઢોલિયે ફૂલોના ઢગલામાં સૂતી... હાં રે સૂતી રે સૂતી મીઠી મીઠી નીંદ... હાં રે મહારાજ, મીઠી મીઠી ઝીંજી ઝીંજી ધોર (નીંદ) લે છે. હા રે આગલી અગાળું પાછલી પસાળું રાત થાય. હા ને બાઈને ‘સપનું આવે. એ સપનામાં આવે રે ભવાની જોગણી. હા રે મહારાજ ભવાની જોગણી વાત કરે : બાઈ, કેમ સૂતી રે નીંદર ધોર ? હાં ને સૂતાં વેંત નીંદ કેમ આવી ? હા ને પડી તૂટી રે માટી-બેરાની જોડ... હા રે તારો આદમી મરાઈ ગયો... હાં તે તું તો આદમી વગરની થઈ... હા રે મહારાજ,

ભવાની જોગણી વાત કરે હા ને એવામા તો બીજુ સપનુ આવે એ સપનુ ભેળુ ને ભેળુ આવે હા રે સપનામા આવે રે ઘરનો સજા હા રે ભીમડો સપનામા આવ્યો હા રે એક જ દોડિયામા બે જણ સૂતા । હા રે તારા સખ ખાસ સખ કરે દાન (દાવ) સરે દાન ઊતરે હા રે દોડિયામા માથે રમતો માડી હા રે ભીમડો છાતીઓ ને માથે રમત કરે । હા રે સપને વાતો કરે હા રે સપનામા બાઈ રમે ।

અહીં કરુણ અને શુભારની ભાવજન્યતા જ માત્ર નોંધપાત્ર નથી પરંતુ સ્ત્રીની સવેદના પણ સૂક્ષ્મ રીતે આવેબાઈ છે, સામાન્ય રીતે સ્ત્રીની દૃષ્ટિએ જાતીય આવેશોના ચિત્રણો ભાગ્યે જ જોવા મળે છે, જલ્દે સ્ત્રી માત્ર નિષ્ક્રિય, જડ હોય છે એવી જ રજૂઆત કરવામા આવે છે આ સંજોગોમા અર્ધિવાસી સંસ્કૃતિ આવા કયા વિધિનિયેથી વિનંત ભાવની ઉત્કટ અભિવ્યક્તિ સિદ્ધ કરી શકી છે

આ ગ્રંથ પ્રાચીન સંસ્કૃતિ, સાહિત્ય, નૃવ્યવિજ્ઞાન, મનોવિજ્ઞાનના ક્ષેત્રોને આવરી લે એ પ્રકારનો છે હજુ વધારે ઊંડી જઈશું તો કથનરીતિ, ચરિત્રચિત્રણ, સર્જનાત્મક ભાષાની સ્ફુલ્લતાઓ કેવી રીતે પ્રગટી છે એ પણ ધ્યાનમા આવી શકે ભગવાનદાસ પટેલે ઉપેક્ષિત સાહિત્યપરંપરાઓ, કલ્પ પરંપરાઓ પ્રત્યે આપણુ ધ્યાન મૂકા રહીને દોડ્યું છે એ પણ નોંધવુ રહુ



(‘ગુજરાતી ભીલોનો ગુજરાનો અરેલો’ ઍ ભગવાનદાસ પટેલ ૧૯૯૩ પ્રકાશક લેખક પોતે જામખા, તા હિંમતનગર ૩૮૩૦૧૧ પૃ ૩૦૩, પૃથ્વ ૧૨૫/)

અરેલા એટલે કંઠસ્થ લોકગીતો ઉત્તરગુજરાતના અર્ધિવાસીઓમા દિવાળીની રાતે અરેલા ગાવાનો વિધિ પ્રચલિત છે નીરસા શરૂ થાય ત્યારથી કાતીડી પૂનમ સુધી આ ભીતી ગવાય સ્ત્રીઓ આ ગીત ગાતી નથી એટલે પુરુષો સ્ત્રીઓનો, દેવીઓનો વેશ લે છે ગીતની સાથે સાથે જ નૃત્ય કરી રહેલા ગાયક કોઈ પણ રિસાબે પોતાની ગતિ ટકાવી રાખવા માગે છે પણ અરેલા માત્ર ગીત નથી, કથાવાર્તાનુભવ પણ એટલી જ મળળ માત્રામા છે આ ગેય પણ પરકોર્મ-સન્ન ગણરૂપિતર પરથી પણ મૂળની સમૃદ્ધિનો ખ્યાલ આવી શકે એમ છે આ પ્રકારના બધા ગ્રંથોને આધારે સમગ્ર ગુજરાતની અર્ધિવાસી બોલીઓનો શબ્દકોશ શાંતિભાઈ આચાર્ય જેવા કરી શકે

૧૯૮૩માં આ અરેલાનુ ધ્વનિમુદ્રણ કરવામા આવ્યુ હતુ આવા અરેલા બાર છે પણ સપાદકને આર્થિક સહાય ન મળી એટલે માત્ર ત્રણ જ અરેલાનું ધ્વનિમુદ્રણ થઈ શક્યુ ગુજરાત રાજસ્થાનની સરહદે આવેલા બહેડિયા ગામમા અરેલાના સમર્થ આપક છવાભાઈ ગાતી વખતે ચરિત્ર બની જાય એવુ તાદાત્મ્ય ધરાવે છે આવી દીર્ઘ સમૃદ્ધ પરંપરા પલટાતા જતા સમયમા ટકી શકે એવી સ્થિતિમા નથી એના પ્રત્યેની ઉપેક્ષા આ ગાયકને પણ ખાસતી વિશુભ્ય કરે છે તેમના જ શબ્દોમા ખાસ હરદામા તો વેણ લખ્યા બાર સોંપરા પર હૈં, બાર અરેલા ઝોણ, બાર મર્યા ગાઉ ને નાસુ એતરુ બનુ ખાસ હરદામા લે ગઝબી (ફિદગી)મા બાર બાયલીનો તણી ન મારે મૂળો (પણ) સૈયા હૈં ન મૂળો કળા ઝોણુ ધોંણુ મારા વણ દીકર્ય રાયસદા સવાય મારી એક પેલ કળા માર સૈયા ને હીખા ઍં તો નાસા ન ગાધા વેલા સ મરી જાવના વેલ તન પાઈ ગણુ તો પાઈ (ભાઈ) ન તરમનો રીથો ગણુ તો સૈયો, શુ માર સોંપરી બજાવવાનો ન ઉ અમ્મર થાઈ આવનો !’ જે અર્ધિવાસી પરંપરાની જ આ હાલત હોય તો સભ્ય સંસ્કૃતિ વધી આના પ્રત્યે ધ્યાન રાખે જ શા માટે ?

લગભગ બસો પૃષ્ઠમાં સમાવાયેલા આ અરેલાની કથાનું ગદ્ય રૂપાંતર પણ સાથે સાથે આપવામાં આવ્યું છે. એ ઉપરાંત દીર્ઘ પ્રસ્તાવનામાં અરેલાનો સમગ્ર ધાર્મિક, સાંસ્કૃતિક સંદર્ભ પણ આપવામાં આવ્યો છે, સાથે એ ગાવાની, રજૂ કરવાની આખી પદ્ધતિ વ્યવસ્થિત રીતે સમજાવવામાં આવી છે. વાસ્તવમાં તો હવે આ આખી રજૂઆતની વીડિયો પણ ઉતારી શકાય અને એ રીતે એને સાચવી શકાય, પણ એની જીવંતતા (ઉત્તારી વખતે ગાયકો, વિધિમાં ભાગ લેનારા સભ્યો અને એ કારણે) પટ્ટી જવાની એક શક્યતા રહેલી છે. દિવાળી વખતે જે બાર અરેલા ગવાય છે તેમાં ‘ગુજરાંનો અરેલો’ એક છે. અરેલાના બે મુખ્ય પ્રકાર દેવિયાવાળાના (દેવકથા) અને મનખીવાળા અરેલા (મનુષ્ય કથા) હવે નવા અરેલા રચાતા બંધ થઈ ગયા હોઈ આ સ્વરૂપનો વિકાસ અટકી ગયો છે. આ કથા કેંક આ પ્રકારની છે.

શિકારની દેવી રાજા હરિઓમને શિકારે જવાની સૂચના આપે છે, રાજા પોતાના ભાઈઓને લઈને શિકારે જાય છે. રાજા તપ કરી રહેલા સાબરનો શિકાર કરતો નથી, માત્ર કાનની ટીશી કાપી લે છે. ભૂખેતરસે અકળાયેલા ભાઈઓને કાને આ વાત પડતાં તેઓ હરિઓમની આંખો ફોડી નાખે છે. સૌથી નાનો ભાઈ ભાભી રખા રાહોડણને આની જાણ કરે છે એટલે તે જંગલમાં જઈ એને શોધી કાઢે છે. ત્યાં ગાડ ઉપર ચડી ગરુડનાં બચ્ચાં ખાઈ જતા નાગને રાણીની મદદથી રાજા મારી નાખે છે. બચ્ચાં આનંદિત થઈ માતા ગરુડને એની આંખો સાજા કરવાનો ઉપાય પૂછે છે અને રાણી એ પ્રમાણે કરે છે એટલે રાજા દેખતો થાય છે. પણ રાજાનું મન હવે વતનમાં રહ્યું નથી એટલે પત્નીને આગળ મોકલી પોતે બીજાં મુલકમાં જતો રહે છે અને કુંભારને ત્યાં પાણી પીતાં બબર પડે છે કે રાજ્યમાં એક વાધ (રાક્ષસ) પેઠો પડ્યો હતો એટલે રાજાએ દરરોજ એકએક માનવીનો ભોગ આપવાનું કબૂલ્યું. રાજા કુંભારના દીકરા વતી જાય છે અને વાધને મારી નાખે છે. અને તલવાર ધોવા વાવ પર જાય છે, ત્યાં ઈલોર કુંવરી મળે છે, એ તો રાજાને પરણવા કૃતનિશ્ચયી છે. અજવાળી રાતે તલવાર પર ચંદ્રનું પ્રતિબિંબ પડે છે અને એનાથી થયેલો વિસોટો કુંવરીના પેટમાં પ્રવેશે છે. રાજા ઈલોરકુંવરીને હરિઓમ સાથે પરણાવે છે. અને યોગ્ય સમયે કુંવર જન્મે છે, અડધો વાધ-અડધો માનવી (તલવાર પર વાધનું લોહી હતું અને એનો તેજવિસોટો ઉદરમાં પ્રવેશ્યો હતો). કાળક્રમે મોટો થયેલો વાધજી અનેક કન્યાઓને પરણે છે અને રાજા બત્રીસ રાણીઓને ઝૂંપડીઓ બંધાવી આપી રાખે છે, પણ સંતાનસુખ નથી. એટલે એની પ્રબળ ઇચ્છા માત્રથી વૈકુંઠનું સિંહાસન ડોલે છે, ભગવાન બ્રાહ્મણનો વેશ લઈ આવે છે, બે કેરી આપે છે, એની ચીરીઓ રાણીઓને ખવડાવવાની, શરત એટલી કે એક દીકરો બાર વરસ માટે ઉછીનો આપવાનો. વાધજીની રાણીઓ એકેક પુત્રને જન્મ આપે છે; બીજા બાજુ ડીગ્યાના કામોર રાજાને ત્યાં દુકાળ પડ્યો એટલે ખોરાકપાણીની શોધમાં નીકળ્યો, સાલોર (ગાયમાતા) પ્રસન્ન થાય છે અને કામોરને ત્યાં તે પણ મોકલે છે. એમાં સૂરજનો સાંઢ પણ છે. એનું માંસ ખાવાની ઇચ્છા થાય છે પણ સાલોર ગાય સાંઢને લઈને જતી રહે છે. સાલોર વાળજીના દીકરાઓ પર પ્રસન્ન થાય છે. એમના સુખથી કરી વૈકુંઠ ડોલે છે. સપુનાથ દેવ વાછરડો બનીને આવે છે અને બધી ગાયોનાં દૂધ પી જાય છે. ભોજો પોતાના પિતાને વૃદ્ધ બ્રાહ્મણને આપેલું વચન પાળવા સપુનાથને ત્યાં જાય છે અને (પેલી વેતાલપચીસીની જેમ) પ્રસન્ન થયેલો સપુનાથ તેલની કઢાઈમાંથી બચી ગયેલા ભોજાને પોતાની સુવર્ણકાયા ધરી દે છે. પછી તો સમૃદ્ધ થયેલા ભોજા અને તેના ભાઈઓ ભાપુરી કલારણને ત્યાં દારૂ પીવા માગે છે. રખા રાહોડણ એમને પોતાને પિયર જવા કહે છે પણ ગુજોર ભાઈઓને ત્યાંની કુંવરીઓ ગમતી નથી એટલે છેવટે ભાપુરી કલારણને ત્યાં પેટભરીને દારૂ પીએ છે. આખું જગત નશ્વાબોર બને છે,

વાસુકિનામના માથે દાડની ઘાસ પડે છે એટલે ઘસ્ટીનો ભાર ભળદને ચોંપી વાસુકિ નીકળી પડે છે અને ભગવાન સાથે મળે છે. કોથે જસાયેલો ભગવાન ગુપ્તગ્રામી, ધરુવાળો ધર્મને, માખીઓને લઈને આવી રહ્યો છે (શીંગણાના રૂપે), ગુજોર ભાઈઓ ભગવાનને રીઝવે છે ત્યારે ભૂખિયા દેવી ભગવાન પર ટૂટી પડે છે. એટલે હવે ગુજોરોનો અહાકાર ઓગાળવા ભૂખિયા દેવી જાય છે. રખયાના કહેવાથી ગુજોરો આખા રહ્યો પાણ્યનો વધેરી દેવીને પ્રસન્ન કરે છે. છેવટે ભૂખિયા દેવી કાવતરુ કરી દુકાળ વરસાવે છે. અને પોતે સિંધોરલોકાના દેશમાં કુવરી તરીકે જન્મશે અને ગુજોરોને મોતપાસમાં કરાવશે. એટલે ભગવાન તેમને સિંધોરગઢની લાલચ આપી મોકલે છે. ભોજો જોવાળ બની ગયો ચરાવે છે અને કુવરી જેણી પોતાની માયા પાપરે છે, લગ્નની રમત માંડે છે. બીજા બાજુ જેણી રાજાના પ્રદેશમાંથી જેણી કુવરી માટે માગુ આવ્યું છે. કંકોની ગુજોરોને મળે છે. પરણીને જેણી પતિ પાછળ જવાને બદલે ગુજોરોની પાછળ જાય છે, છેવટે તેને શોધી લાવે છે. જેણી અનેક બહાના કાઢે છે. વધી પતિનું ધર છોડી ગુજોરોને ત્યાં આવે છે. ચોળીસ વરસ સુધી મુદ્દા ચાલે છે, છેવટે બધા ગુજોરના લોકી વહે છે. એક વખત ગુજોરોની માતા વાવમાં જાય છે અને એક કમળ તેના ખોળામાં આવે છે, નવ મહિના અને પડામાં મૂકી રાખે છે અને સ્તન પૂરી થતાં એમાંથી દીકરી પ્રગટે છે. લેખકે રાજાનું સિંહાસન કપે છે એટલે દુતી માળજાને મોકલે છે, દુતી સ્તનપાન કરાવવા જાય છે પણ દેવ અને ધારીધારીને સૂકવી નાખે છે. છેવટે સાલોર દેવી ગાયોને લઈ ડીળી રાજામાં જાય છે અને વિનાશ કરે છે.

આ અદ્ભુત કથા સંસ્કૃતસાહિત્યની પુરાણકથાઓ અને આદિવાસીઓની માન્યતાઓનો સમન્વય કરે છે. ઘણા બધા કથાપટકો પણ અહીં જોઈ શકાય છે. સમગ્ર કથા એવ સ્વરૂપે રજૂ થયેલી છે અને વચ્ચે વચ્ચે 'ઝરમારિયુ' તરીકે જાણીતા ધધેલા નૃત્યગીત આવે છે, એનો એક નમૂનો

મુ તો વાળે મોતી હારતી (૨)

મુ તો ધાર ઝીવાન કરતી (૨)

મુ તો હાડીએ ખોંખો માંડતી (૨) મુ તો ધાર૦

મુ તો ગાલે ફૂલરી પાસતી (૨) મુ તો ધાર૦

મુ તો આસો રાણુ ઓઢતી (૨) મુ તો ધાર૦

મુ તો કેરાત સ્થરણો પેરતી (૨) મુ તો ધાર૦

મુ તો હે'મથે હેદુર સળતી (૨) મુ તો ધાર૦

આમ આ એક સમૃદ્ધ ગેય નૃત્ય પરંપરા વીસમી સદીના અંતે પણ ટકી રહેલી છે



(ગુજરાતગાથા સં વીરચંદ ધરમશી, ૧૯૯૩ નવભારત સાહિત્યમંદિર, મુબઈ, અમદાવાદ મૃ ૧૯૨, મૃ. રૂ ૬૫/)

ઘણી વાર એવું બનતું હોય છે કે જ ભૂખિયા ધીછર્યા હોઈએ તે ભૂખિ વિશે આપણે બહુ ઓછું જાણતા હોઈએ છીએ. વર્તમાનને સમજવા માટે ભૂતકાળનું જ્ઞાન અનિવાર્ય હોય છે. પણ ચારે બાજુના સંજોગો એવા ઊભા થયા છે કે જયારે જ વિદ્યાર્થીઓ, કિસાસુઓ ભૂતકાળ તરફ દૃષ્ટિપાત કરતા હોય છે. અહીં ભૂતકાળરસિનો કોઈ પ્રજ્ઞાનથી પણ એક આખી પરંપરા અપણી આમ આગળ હોવી જરૂરી છે, જે પ્રજ્ઞાનથી વર્તમાનમાં જ રમીયથી રહે છે એ પ્રજ્ઞા બહુ જલદી પોતાનો વિનિષ્ઠાત

એતદ્

નોતરે છે. આવા સંજોગોમાં વીરચંદ ધરમશી 'ગુજરાતગાથા' લઈને આવ્યા છે તે ખૂબ જ હરખાવનારી ઘટના ગણાય. ઔપચારિક ડિગ્રી નહીં ધરાવતા, પ્રમાણમાં વધુ સંકોચશીલ પ્રકૃતિ ધરાવતા અને ગુજરાતમાં બહુ ઓછા લોકોને તેમના વિશે જાણ હોય એવા આ વિદ્વાન બહુમુખી પ્રતિભા ધરાવે છે - ઇતિહાસ, સંસ્કૃતિ, પુરાતત્વ વિદ્યા, ચિત્ર-સ્થાપત્ય, ફિલ્મ, સાહિત્ય - વગેરે અનેક ક્ષેત્રે પ્રમાણભૂત, નક્કર જાણકારી ધરાવતા વીરચંદ ધરમશીએ 'ગુજરાતગાથા'માં ૧૯મી સદીના ગુજરાત વિશે વિવિધ વિદ્વાનોનાં લખાણોમાંથી ચૂંટીને સંપાદન કર્યું છે. આમુખમાં તેઓ સ્પષ્ટ કરે છે : 'આ સંગ્રહમાં ગુજરાતનું ચિત્ર રજૂ કરતા સમાજ, અર્થતંત્ર, વ્યાપાર-ઉદ્યોગ, કલાકારીગરી, લેખનપ્રવૃત્તિ, શિક્ષણ ઇત્યાદિ ક્ષેત્રે જે મહત્વની ઘટનાઓ બની અને જેની અસર આજે પણ વરતી શકાય છે તેવા લેખો અહીં સંગ્રહિત કર્યા છે... જ્યારે આપણે ઇતિહાસને જોઈએ છીએ ત્યારે આપણે આપણા વર્તમાનને ભૂતકાળના સંદર્ભમાં જોવાનો, મૂલવવાનો પ્રયત્ન કરીએ છીએ. ગુજરાતની ભાવિ પેઢીને એમનો વર્તમાન સમજવામાં આ પ્રકારની માહિતી અત્યંત ઉપકારક નીવડશે. પોતાના મૂળ તરફ લઈ જતી આ પ્રક્રિયા સૌ કોઈને પણ નવી દૃષ્ટિ આપશે.'

આવાં પુસ્તકો બીજી રીતે પણ કામનાં છે - ઘારો કે કોઈ વર્તમાન સર્જક ઓગણીસમી સદીની પૃષ્ઠભૂલઈને સર્જનાત્મક કૃતિ રચવા માગતો હોય તો તેની પાસે એ સમયના આ પ્રકારના દસ્તાવેજો હાથવગા હોવા જોઈએ. એ વિના આ કામ શક્ય ન બને. આપણી ઘણીબધી સામગ્રી તો સામયિકોમાં દટાયેલી પડી છે. એ બધી સામગ્રી ફંફોસી ફંફોસીને થયેલું આવું સંપાદન એ રીતે પણ કામ લાગી શકે.

આ બધા લેખોમાંથી પસાર થનાર એ પણ જોઈ શકશે કે ઓગણીસમી સદીના કેળવણીકાર અથવા સાહિત્યકારોને માત્ર શિક્ષણ કે સાહિત્યની સમસ્યાઓમાં જ રસ ન હતો પરંતુ તેઓ જુદા જુદા વિષયોમાં રસ લઈને જીવનનાં બીજાં ક્ષેત્રો વિશે પણ પોતાના વિચારો પ્રગટ કરતા હતા. કદાચ કેટલાક સાહિત્યકારોની કૃતિઓ નીરસ, છીછરી લાગવાનું એક કારણ આ પણ છે કે તેઓ પોતાના ક્ષેત્ર બહાર જઈને કશું વિચારવા-વાંચવાની તૈયારી બતાવતા જ નથી.

બ્રિટિશ શાસન પહેલાં, અર્થાત્ કંપની સરકારના શાસન દરમિયાન ગુજરાતમાં ખેતી અને ખેતી ઉપર નબળા ઉદ્યોગોનું ચિત્ર જોવા માટે હળનલાલ રાવળનો લેખ વાંચવો જોઈએ. પરદેશી શાસકોની ફવાર્થી વૃત્તિએ ભારતીય સમાજને કેવી રીતે બેહાલ કરી મૂક્યો તેનો પરિચય અહીં છે. આ પરિસ્થિતિને વર્તમાન પરિસ્થિતિ સાથે સરખાવીએ તો ઘણીબધી સમાનતાઓ જોવા મળશે. કંપની સરકારના આધુનિક વારસદારો જેવા વર્તમાન શાસકોએ એંસી કરોડથી વધુ વસતીવાળું બજાર પરદેશીઓ માટે ખુલ્લું નથી મૂકી આપ્યું? આ સદીના અંત પહેલાં જ વર્તમાન નીતિ ભારતીય પ્રજાના રસકસ ચૂસી લેશે એમાં કોઈ શંકા નથી (જેમને વધુ જિજ્ઞાસા હોય તેમણે 'સમકાલીન' ૨૯/૭/૯૩માં પ્રગટ થયેલ વિનાયક પુરોહિતનો લેખ વાંચી જોવો.)

૧૯મી સદીમાં આ મજાની સમૃદ્ધિ તો હતી જ, 'નંદકુંઠ જીવનચરિત્ર'માં આવી એક સમૃદ્ધિ વિનાયક મહેતાએ આવેખી છે; મુગલ સલ્તનતના મક્કા તરીકે ઓળખાતા સુરત વિશે જુઓ : 'સુરતવાસીઓ બહારથી આવેલા વ્યાપારી જોડે સૌથી પહેલાં મળ્યા. માલ લદાવવો, લદાવવાનો માલ તૈયાર કરાવવો, આવેલો માલ વહેંચવો, આ બધું કામ સુરતના દલાલોને હાથ પડ્યું, તેઓ માલદાર વર્ધ ગયા, મોજશોખ વધી પડ્યો ને સાથે સુરતની ચીનક વધી. બુરહાનપુરી ભાગોળ વ્યાપારનો માર્ગ બતાવે છે, જ્યારે મકાઈ ભાગોળનું નામ લેતાં મક્કા શરીફના યાત્રાળુનો ચિતાર ખડો થાય છે. જેવું અરબસ્તાનમાં જઈ છે તેવું આ બાજુએ સુરત હતું. ઉત્તર હિંદુસ્તાનના

એપ્રિલ - જૂન ૧૯૯૩

ગરદાથી થવાયેલો મુસ્લિમ જ્યારે તાપીમા નહાઈ નવા વસ્ત્રો સજતો ત્યારે એવી ધાર્મિક લાગણીથી કહેતો કે 'હવે તો યાક જગાના આગ્રહામા આવ્યા '

ક્યાક આપસને નર્ણુ દસ્તાવેજ મિત્ર જોવા મળે છે રેલવે ન હતી એ જમાનામા નવસારીથી મુબઈ કેવી રીતે જઈ ચક્રતુ હતુ એનુ એક મિત્ર સોરાબજી દેસાઈના લખાણમાથી મળે છે મુબઈ જનાર જાણે અંતિમ યાત્રાએ જવા નીકળ્યો હોય એવી રોકકળ એના ઘરમા મચી જતી હતી તો વળી ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠીએ પોતાના પિતાના વ્યક્તિચિત્રમા લોકો કેવી રીતે જીવતા હતા તેનુ આલેખન કર્યું છે એ આલેખન વાચતા વર્તમાન ધારિસ્થિતિ સાથેનો વિરોધ તરત છતો યામ છે, સોલવારીના એ દિવસોમા મજાસો કેવી રીતે મુજરાન ચલાવતા હોય છે એનુ એક હૃદયસ્પર્શી ચિત્ર આકલામા આવ્યુ છે દિવસમા સવારે રસોઈ કરી મૂકે તેમાથી બે વાર ચલાવે અને વાલુ અપાસ પહેલા કરી લેતા કે રાત્રે દીવાનો ખપ ન પડે રસોઈ જમાનારા વર્લ્ડથી લેતા અને યાર જણ વચ્ચે ધાય રોટલીના ભાગ થતા તો સવા સવા રોટલી લેતા કોઈના ઘરમા આવશે ગંધો પરોસો સમાપ્ત નહિ અને પાસી સરખુ પીવા પામે નહિ ' એક અજરનુ પણ આ લોકો વરસો સુધી ચલાવતા હતા અને કોઈ ઉદાર શ્રીમત હોય તો તેને ઘેરથી કાઢી તેલમા બોળીને સળગાવી લાવે અને પછી ઘેર જઈ કાઢી નીચેથી લેતા અને તેલ કાઢી લેતા આ જમાનામા જણ પોલીસ મજાને નહીં પણ લુટારાઓને રક્ષા આપતી હતી, ક્યારેક લોકો લુટારાઓથી બચવા માટે સાથે જ વાગે સૂઈ જાય અને ચાતે બારથી પામ જાણે

કેટલીક મજાઓ વિશે જાણીએ ત્યારે આપણને આચત પણ લાગે ચારસી મજા સામાન્ય રીતે વધુ છુટ્ટાટો લઈને જીવતી હોવાની છાપ પણ પેસ્ટનજી તારાપોરવાળા જ્યારે જન્માવે કે ખુબી ગાડીએ પતિપત્ની કરવા નીકળ્યા ત્યારે અણુ મુબઈ દુટ્ટી પડે, પારસી સ્ત્રીથી વરસાકમા છત્રી પણ રખાય નહીં એટલે આશ્ચર્ય યામ કે આવી છેક રૂઢિચુસ્ત મજા કેટલી બધી આધુનિક બની ગઈ

આજે તો હવે હડતાલ, બધથી આપણે ખૂબ જ ટેવાઈ ગયા છીએ પણ ૧૮૭૨મા મુબઈએ બધ યાળો હતી અને તેનુ કારણ જાણીશુ તો આશ્ચર્ય થશે બે પોલીસે કોઈના કમ્પાઉડમા જઈને ફતરુ મારી નાખ્યુ હતુ આને કારણે પારસીઓ અને હિંદુઓ ઉછેરાયા, દુકાનો બંધ રાખી અને રખાવી આવી સમાન્ય ધટનાનો કલાકે કલાકનો અહેવાલ આપવામા આવ્યો હતો

તો વળી વિજયલાલ ધ્રુવે મુબઈના શેરસહાનો ઈતિહાસ આપ્યો છે નર્મદ પોતાના 'હારિયો'મા જે શેરસહાની વાતો કરે છે તે પણ આ જ એમા હજારો લોકો ધાયચાલ થઈ ગયા હતા

ગુજરાતના કારીગરો વિશે તો દલપતરામે પણ નિબધ લખ્યા છે આમે પ 'હુજરખાનની ચમત્' કવિતા તો લખી જ હતી દલપતરામની દૃષ્ટિ માત્ર માણિતીના સ્તરે નથી તેઓ દેશી કારીગરો વિશે પણ એટલા જ આત્મવિશ્વાસથી લખી શકે છે, ગુજરાતના કારીગરોને વખાણે છે, ખેડાના કોઈ સુધારે બળદ વિના, એન્જિન વિના ચાલે એવી ગાડી બનાવી હતી તે પણ નોંધે છે સાથે સાથે જાણીકરીને આ બધાને કંગાલ હાલતમા રાખવાનો ચાલ હતો ઉમ્મ વર્ગના લોકોની જેમ તેમનાથી પહેરાતુ ઓઢાતુ નહીં અમદાવાદના પૈશાના કોઈ હજમનું દુકાત નોંધુ છે તે પણ જાપના કારજમા સુખડી કરવા માગતો હતો પણ કહોઈયા સુખડી પાડી આપવા તેવાર ન હતા- 'હજમ જ્યારે ચકવાનનો વણે કરશે, ત્યારે તેથી વધારે લાહુકરોને પછી સો વરો કરવો રહ્યો ?' જ્યારે સરકારે ફરજ પાડી ત્યારે કંદોઈએ ના શૂટકે સુખડી કરી આપી તો ખરી- પણ કેવી ? ખાડની ચાસણી કરીને હજમના હથિયારોના આકારે તમામ સુખડી કરી હતી- આરસી, ચલાકી, ચીપિયો,

એતદ્

નરેશ્વરી, અરુઓ, કોથળી, વગેરેની ! આ દેશી કારીગરીને ઉત્તેજન ન આપવામાં અંગ્રેજોની જેમ હિંદીઓ પણ જવાબદાર હતા. ગુજરાતમાં ઘણાં બધાં ઘર, હવેલીઓમાં લકડાનું કોતરકામ હતું પણ હવે જાણે સુધરેલા લોકો જ ઘર પર નકશીકામ કરવાનું પસંદ કરતા નથી. સાદાં મકાનોને કોઈ ગુમેએ તબેલા જેવા કલા છે; પણ મુઠ્ઠા કારીગરીનો આ લોકો આગ્રહ રાખતા હતા - એટલે એવી ભલામણ પણ કરવામાં આવી કે ‘જૂની નકશી કોતરવાનું કામ સુતારોને આપો તો તેઓ પોતાની અક્કલ લડાવી તમારા કામમાં વિલાયતી નકશી ભેળીને તેની ખરાબી ન કરે એની કાળજી રાખજો.’

આવા પણા લેખોમાંથી પસાર થનારને મુદ્દલકળાનો ઈતિહાસ પણ જણવા મળશે. વળી આપણાં ઘર, ઘરોની બાંધણી, પોળો - ફળિયાની રચનાઓ પાછળનાં કારણો પણ જણવા મળશે. ૧૮૧૯માં કચ્છના અંજલની આસપાસ અવારનવાર ભૂકંપના આંચકા લાગ્યા હતા તેની વિગતો મળશે. સુરતની આગનું દસ્તાવેજ ચિત્ર તો નંદરાંકરે ‘કરણધેલો’માં આપ્યું હતું; પણ અંજલના ઘરતીકંપનું ચિત્ર હજુ સુધી કોઈ સાહિત્યકૃતિમાં આવેલાયું હોય એ જાણમાં નથી. સામાન્ય રીતે સર્જનાત્મક સાહિત્યમાં જેવા મળતી શૈલી અન્ય સ્થળે પણ સંભવી શકે એનો ખ્યાલ આવતો નથી - પણ આ જમાનાના એક ગિરોખતમાં આવી શૈલી જેવા મળે છે : ‘કલી કલ્યાણજી દેવજી, લાલજી સોમજી, જત ધરાજી મૂક્યા છે, પાંચ પટોચણ પટણી છે. જાંગરિયાની જોડ છે, મહી મોતીના શેર છે. પરવાળા પંચોતેર છે, હરિદાસ શેઠ જાણે છે, સકલ કોશી જોવે છે. ઘરેણાનો ઘાસ નહિ, રૂપીઆનું વ્યાજ નહિ.’

આપણા જમાનામાં ધર્માવરણની સભ્યતા વધી છે પણ એ જમાનામાં બારતના લોકોમાં આની ખાસી સૂઝ હતી એનું પ્રમાણ જેમને જોઈતું હોય તેઓ ‘રેતીના દુઆઓ’ લેખ વાંચે. કચ્છ માંડવી ખાતે દુઆઓ આગળથી ઊડતી રેતીને અટકાવવા માટે વડ, ખજૂરી, પીપળા, આવળ, દીવેલા, નારિયેળી વાવવામાં આવ્યાં હતાં. દુવાઓ ઉપર પણ ખાસી વનસ્પતિ ઉગાડી શકાય છે. એનું પ્રમાણ પણ પૂરું પાડવામાં આવ્યું. વીરચંદ ધરમશીએ વર્ષો સુધી ગુજરાતનાં ચોપાનિયાં, સામયિકો ફકોસી ફકોસીને આ બધી સામગ્રી એકઠી કરી છે. આનો અર્થ એવો પણ ઘાય કે કેટલીક સામગ્રી હજુ પણ અગ્રંથસ્થ થયેલી પડી છે. વળી આ વેરવિખેર સામગ્રીને એકત્રિત કરીને મૂકવાની પણ જરૂર છે. આવાં કામ કરવા માટે અભ્યાસીઓની એક આખી ટુકડી આપણી ધારે હોવી જોઈએ. જે નવી પેઢી આવી છે અને હવે પછી આવનારે પોતાની વ્યક્તિતા ટકાવવી હોય તો પણ આ વારસામાંથી, આ ભૂતકાળમાંથી પસાર થતું જ પડશે.

(પાતાળગઢ - વીનેશ અંતાણી. ૧૯૯૨, આર. આર. શેઠની કં. મુંબઈ - અમદાવાદ. પૃ. ૧૧૪, મૂલ્ય રૂ. ૩૫/-)

ધારો કે એક યુવતી છે અને કોઈના પ્રેમમાં પડેલી, પ્રિયતમ સાથેના સંબંધોમાં આગળ વધી ગયેલી એ યુવતીને-સગર્વા યુવતીને પિતા બીજે ઠેકાણે પરણાવી દે છે; ધારો કે જેની સાથે પરણાવી છે તે પોતાના કાકાની દીકરીને ચાહતો હોય એટલે બંનેના લગ્નજીવનમાં આરંભથી જ કડવાશ વ્યાપેલી હોય; આમ આવી જ રીતે શરૂ થયેલું દાંપત્ય જીવન સમયની સાથે સમય થઈ જ ન શકે અને બીજું સંતાન પણ પિતાને ત્યાં કામ કરતાં પ્રિયતમથી ઘાય, ત્રીજું સંતાનનું પિતૃત્વ અનિશ્ચિત રહે. સંતાનો મોટાં થઈ જાય - સ્વતંત્ર સીતે ધંધો સંભાળી શકે એવા બે દીકરાઓને પોતાના સાથ પિતા વ્યવસાયમાં નડતા રહે એટલે એને દૂર કરવા માટે પોતાની માને અને સમાજની દૃષ્ટિએ પિતા તરીકે ઓળખાતાને ધરમાંથી દૂર કોઈક ગામડામાં ધકેલી દે અને તેના પ્રત્યે ઉપેક્ષા દાખવવા માટે...

તો આટલા આજ, ચિરપરિચિત ક્યામટકોવાળી નવલકથા 'પાતાળગઢ' ની સરચના કેવી રીતે કરવી ? વીનેશ અતારણી લોકપ્રિય વાર્તાકાર બરા પણ જે અર્થમાં 'લોકપ્રિય' શબ્દ સામાન્ય રીતે સ્વીકારાતો આવ્યો છે એ અર્થમાં તે લોકપ્રિય નથી. 'પાતાળગઢ' નવલકથા હાથપાય નવલકથાના વાચકો માટે, ચટાકેદાર વાનગીઓના શોખીનો માટે લખાયેલી નથી. આ કથાપટ્ટો વડે એવી કૃતિ રચી શકાય એમ હોવા છતાં આ નવલકથાકારે એ વિકલ્પ સ્વીકાર્યો નથી. અહીં સ્થૂળ કાર્યવેગ નજેલી માત્રામાં જોવા મળે છે, એની અવેજીમાં નવલકથાને ચિંતનનામક, ઉપદેશાત્મક, સમસ્યાપ્રધાન (સિદ્ધાન્તો દ્વારા ઉલેખાત્મક માતાપિતાની સમસ્યા) ઢાંચામાં ઢાળવાનો આશય વીનેશ અંતારણી ધરાવતા નથી.

પાતાળગઢ તો નવલકથાના નામક અનતરાયના ગામનું જન્મ છે, આશુધના અવશેષે ખખડ થતી ને ખોડમાતી, બ્રોડગેજ પરથી મીટરગેજ ગામીમાં બેસીને, સાવ અંધારા સ્ટેશનોને વટાવો તો પાતાળગઢ સ્ટેશન આવે. અહીં કોઈ ચોક્કસ સ્થળનામ સાથે લેખકને કશી નિસબત નથી, આ એક કલ્પનિક સ્થળ છે, માનવચિંતનો આ એક પાતાળગઢ છે, જ્યાં બુદ્ધિશક્તિની સ્મૃતિઓ છે, કશોક આધાર ઝીલવા માટે કેટલીક દંતકથાઓ ઉપજાવી કાઢી છે. સ્થૂળ કાર્યવેગની અવેજીમાં માનવચિંતની લીલાનું આવેખન અનિવાર્ય બની જાય છે.

નવલકથાનો આરભ થાય છે ત્યારે આપણી સમગ્ર એકબીજાની વચ્ચે અતર રાખીને છવતાં અનતરાય અને સુધાના પાત્રોને આલેખવામાં આવ્યા છે. બીજા પુરુષમાં લખાયેલી આ નવલકથામાં લેખકે સતત અનતરાયને કેન્દ્રમાં રાખ્યા છે, સુધાના છવનની વિગતો પણ અનતરાય દ્વારા જ આપણી સામે આવે છે એટલે નવલકથામાં જે પાતાળગઢની વાત છે તે અનતરાયના જ પાતાળગઢની છે. અને વચ્ચે આત્મીયતાનો અભાવ છે એનું સૂચન પણ આરભથી કરી દેવામાં આવ્યું છે તથા મસ્તિકાન્ત નામના બીજા પાત્રનો ઉલ્લેખ પણ સૂચક રીતે આવી જાય છે, જે જકશન ઉપર મીટરગેજની ચાક જુએ છે ત્યાં અનતરાય કેન્દ્રીનવાળાને જોવા કરે છે. 'અનતરાયની નજર વારંવાર કેન્દ્રીનના ચક્ક પર બેઠેલા માણસ તરફ જતી હતી એને ક્યાંક જોયો હોય તેવું લાગ્યા કરતું હતું. અમાનક પાંદ આવ્યું એનો ચહેરો ઘોરો ઘોરો મસ્તિકાન્તના ચહેરાને મળતો આવતો હતો.' - આ પ્રકારના ઉલ્લેખ દ્વારા નાયકનો એ વ્યક્તિ પ્રત્યેનો પૂર્વગ્રહ પણ પ્રગટ થઈ ગયો. આમ છતાં વાર્તાને ટકી રહેવા માટે જરૂરી માળખું આરભમાં જ નિર્દેશી દેવામાં આવ્યું છે. 'મોટી દીકરી સ્ટેશને મૂકવા આવ્યો હતો. ટ્રેન ઊપડી તે ધડેલા ચાલ્યો ગયો. બીજે દીકરો સ્ટેશને આવી થકમો ન હોતો.' આમ દીકરાઓની ઉંચેલાનું વાતાવરણ પણ સૂચવાઈ જાય છે, અને છતાં માત્રામાં તથા સત્તાંત્રીના ખટરાગની જ આ કથા મની ન રહે એની ખુસી કાળજી લેખકે રાખી છે.

જે ગામમાં પાતાળગઢમાં જવું છે ત્યાં એક ટેકરી છે, એક અપૂર્ણ શિવાલય પણ છે, એ રેલવેસ્ટેશન પણ ખાલીખાલી લાગતું રેલવેસ્ટેશન છે, ગામમાં થઈએ પછી જે વ્યક્તિઓ સાથે અલપચલપ વાતચીત થતી રહે છે તે ગઢનો ચોકીદાર અને ગામનો ટપાલી - આ રીતે નાયક ઉત્તર વ્યક્તિઓ સાથે સંવાદ કરી શકે એવી સ્થિતિ નથી. આમ સાવ એકલવાયા થઈ ગયેલા પાત્રોની કથા 'પાતાળગઢ' બનવા જાય છે. પણ આ એકલવાયા થઈ ગયેલા માનવીઓની કથા અલેખવા માટે બીજા કેટલાંક વ્યક્તિત્વ અનિવાર્ય બની રહ્યાં. એક બીજે અનતરાય ત્યાં બેઠો છે - સ્ટેશન પર તદ્દાવસ્થામાં જ તેમને આ એક બીજા વ્યક્તિનો પરિચય થઈ જાય છે, જેની સાથે ઘડે પછીની કિંદશી તેમને કાઢવાની છે.

‘ઊંઘા પહાડો દેખાયા. ચારે તરફ આવેલા ઊંઘા ઊંઘા પહાડોની વચ્ચે છેક ઊંડાણમાં આવેલું જોબા જેવું એક ગામ જોયું. ત્યાં પહોંચવા માટે રસ્તો નથી. અનંતરાય કેડી શોધવા પહાડ પરથી નીચે ઊતરવાનો પ્રયાસ કરવા લાગ્યા. છેક નીચે તળિયામાં આવેલા ગામમાં એક ઝાડ હતું. તે ઝાડને અંદેલીને બીજો અનંતરાય ઘૂળમાં બેઠો હતો. ઘૂળમાં હાથ દાબીને એ ઉપર જોઈ રહ્યો હતો. એક આકાર પહાડ પરથી નીચે ઊતરવાનો પ્રયત્ન કરી રહ્યો છે. તે ઘૂળમાં બેઠેલા અનંતરાયને દેખાયું. કોઈ આવી રહ્યું છે. કોણ હશે ? નીચે પહોંચી શકશે ‘હજુ બીજા એક વ્યક્તિ બાકી રહી છે; તે છે મંદા. અનંતરાયની પિત્રાઈ બહેન અને પ્રિયતમા. એનો પ્રવેશ કરાવતા પૂર્વે પાતાળગઠના અપૂજ શિવાલયની દંતકથા આપવામાં આવી છે. અત્યાર સુધી જોવા ન મળેલી એવી કથનાત્મક શૈલીમાં અને ઑર્ફિસજૂનું કથાષટક ધરાવતી દંતકથા પહેલાં આવે છે અને ત્યાર પછી મંદા પ્રવેશે છે. પિપરના જ શિવાલય સિવાય બીજું શિવાલય નહીં પૂજું એવી હક પકડીને બેઠેલી રાજકન્યાને કારણે તેના પિતા અને સસરા વચ્ચે યુદ્ધના ભયકારા વાગે છે ત્યારે દીકરીના બાપે શંકરને પોતાના મસ્તક વડે કમળપૂજા કરવાનો નિર્ધાર કર્યો અને ત્યાં શંકર પ્રસન્ન થયા. કુંવરીની વેલની પાછળ પાછળ શિવાલય સ્થળાંતર કરતું કરતું આગળ વધશે પણ જે ધડીએ કુંવરી પાછું વળીને જોશે ત્યાં શિવાલય થંભી જશે.’

આ શિવાલયના પૂજારી તરીકે અનંતરાયના પિતા સેવાઓ આપતા હતા. અનંતરાયની આંખો સામે આસ્તીનું દૃશ્ય ખડું થાય છે : ‘બધું જ લયમાં નિબદ્ધ છે. આજુબાજુ રેશમી વસ્ત્રોનો સળવળાટ થયો. ગઢમાંથી આવ્યા છે તે લોકોએ અત્તર છાંટ્યા છે. અચકન પહેરેલા આકારો શિવજીની સામે હાથ જોડીને ઊભા છે. રેશમી રાણીઓ અને કુંવરીઓ માથું ઝુકાવીને સ્ત્રીઓ સાથે ઊભી છે. અનંતરાયની આંખો બંધ થઈ જાય છે.

‘અનંત જલદી કરજે... પૂજા પાછી આંબલી નીચે આવજે.’

આ મંદા સાથેનો પ્રેમ કોઈ અફલાતૂની સ્તરે આલેખવામાં આવ્યો નથી. એ શારીરિક સ્તરે અસ્તિત્વ ધરાવે છે અને છતાં લેખકની વૃત્તિ - એકાદ સ્થળને બાદ કરતાં - વાયકોની રુચિને પંપાળવાની નથી એ સૂચવાઈ જાય છે. શિવાલયનું આ કથાષટક પાછળથી મંદા સાથે અને નવલકથામાં છેલ્લે સુધા સાથે ગૂંથાઈ જાય છે - એ રીતે દંતકથા આગંતુક બની રહેતી નથી.

નવલકથા જેમ જેમ આગળ વધતી જાય છે તેમ તેમ કેટલાક પ્રશ્નોના ઉત્તરો આપણને મળતા જાય છે. લેખક ભલે સ્પૂળ કથારસને લક્ષ્ય બનાવીને ચાલ્યા ન હોય તેમ છતાં ભીતરી જીવનની કથા માટે પણ કેટલીક સ્પૂળ વિગતો અનિવાર્ય છે. એ રીતે સુધા અને અનંતરાયના ખટરાગની ભૂમિકા કઈ છે ? દીકરાઓ શા માટે માબાપ સાથે આવો વ્યવહાર કરવા માગે છે ? જેવા પ્રશ્નોના ઉત્તરો તો મળવા જોઈએ. તો જ કૃતિ શાને વિશે છે તેનો પણ ખ્યાલ આવે. અહીં વર્તમાન કાળ ઠાલો છે કારણ કે એની સાથે સુધા સંકળાયેલી છે અને ભૂતકાળ સમૃદ્ધ છે કારણ કે એની સાથે મંદા, શિવાલય, ગઢ, ગુંદા-આમલી સંકળાયેલાં છે. પણ આ બંને વચ્ચે યોગ્ય સંતુલન કરવામાં આવ્યું છે, નહીંતર આખી કથા અતીતકથા બની જાય. ભૂતકાળ કોઈ ફલેશબેક રૂપે સર્જન આવવાને બદલે ત્રુટક ત્રુટક રૂપે અને વર્તમાનની સમાંતરે અવારનવાર આવતો રહે છે. હા, પહેલાં ચાર પ્રકરણ પૂર્વભૂમિકા પાછળ ખસ્યાઈ જાય છે એ વાચકને કંઠે કારણ કે આટલા બધા લંબાણની કશી અનિવાર્યતા ન હતી. એવી જ રીતે અનંતરાયના પિતા કાલીકટ જાય છે, પોતાની પ્રિયતમા માટે - અને શૈશવકાળની આ પ્રકારની સ્મૃતિઓમાં લેખક જે રીતે આપણને લઈ જાય છે તે પણ આપણને

કહે આ બધા અશોને સંકેતાત્મક રીતે રજૂ કર્યો હોત તો નવલકથા વધુ સફળ બનત

જે કથાપટકો પહેલપૂર કાર્યવેગ, ભાવુક્તા પ્રગટી શકે તે નવલકથામાં મોજૂદ તો છે જેને ચાહીએ તેની સાથે લગ્ન થઈ ન શકે, પ્રિયતામાં સોજદ આપીને દિશ્વતમને કોઈની સાથે લગ્ન કરાવવાનો આગ્રહ રાખે, દુ ખી લગ્નસ્થળનાથી જિગરવા માટે સ્ત્રી આત્મહત્યા કરી લે પણ આ કથાપટકોનો અર્થ કસ કાઢવામાં આવ્યો નથી એટલે વર્તમાન જીવનની રિકતતાના આલેખનની સાથે સાથે આ વિગતો આવતી રહે છે વળી નવલકથાના અંતરે પોતાના દીકરાઓ ભેગી પાછી ચાલી જવા માગતી સુધા આખરે પરિસ્થિતિ સાથે સમાધાન કરી લે છે એક અનંતરાય બીજા અનંતરાયને પણ ભૂતકાળને દાટી દેવાની સલાહ આપે છે 'રહેવા દે, અનંતરાય ! આપણે અહીં જ સારા છીએ આ પાછા વગરનું જાડ અને ઘડને ટેકો ખોભા જેવું આ સ્થળ ઉપર જેટલું દેખાય છે તેટલું આકાશ આપણા માટે પૂરતું નથી લાગતું તને ?'

વીનેશ અતાશી એક અનંતરાયમાંથી બીજા અનંતરાયો પ્રગટાવે છે, સાથે સાથે હતકથાની રાજકુવરીમાંથી મદ્યપ્રગટાવે છે 'વેલ ટેકરી પર ચઢે છે રાણીમાનુ મોહું સ્પષ્ટ દેખાય છે ચણીનો ચહેરો જોઈને રાજા આશ્ચર્યમાં પડે છે વેલમાં તો મદ્ય ભેંસી છે રાજાએ આજનો મગાવ્યો પોતાનું મોહું જેવું બીજું આશ્ચર્ય અણનામાં અનંતરાય દેખાય છે '

ફરી આ કથા અનંતરાય સુધાને કહી સભળાવે છે અને ત્યાર પછી તરત બહુ સૂચક રીતે સુધા સાથેનો પ્રસંગ નિરૂપાય છે એ બંને સ્મરણ બાજુ ચાલવા નીકળ્યા છે, સુધા શરત મૂકે છે તમે મારી આગળ ચાલો હું તમારી પાછળ પાછળ આવીશ એક જ શરત તમારે પાછળ વળીને જોવાનું નહીં ' અનંતરાયે પાછળ જોવું સુધા દેખાઈ નહીં ક્યાં થઈ ? અનંતરાય શોષણ લાગ્યા એ ઊભા હતા ત્યાં થોડે દૂર ચિતા સળગતી હતી કોની ચિતા એકાએક સળગી ઊઠી છે ? ધ્યાનથી જોવું સુધાએ પહેલી હાલી તે સાક્ષીનો ટુકડો સળગતો સળગતો ચિતામાંથી છૂટી થયો ' વીનેશ અતાશીની સર્જકતામાં સૂક્ષ્મતા અને સફલતા નિર્દેશવા આટલું પૂરતું છે નવલકથાના અંતે પણ આ પાછળ જોવાવાળી વાત પાછી પ્રવેશે છે - અનંતરાય અનંતરાયને શોધા કરે છે, કોઈ એમના ખત્તા ઉપર હાથ મૂકે છે દિવાગ્રસ્ત સ્થિતિમાં અનંતરાય પાછળ જુએ છે અને એની સાથે જ તે સ્થિર થઈ જાય છે ' પાતાળગંધમાં પ્રવેશની વાત આ રીતે અહીં અટકી ગઈ

માનવચિંતના પાતાળગંધની સફલતાની ઝાખી ક્યાક ક્યાક આપાસી પણ બની છે

(શિખંડી - જ્યંત ગાડીત, ૧૯૯૦. પાર્થ પ્રકાશન, અમદાવાદ. પૃ. ૧૧૦ મૂલ્ય રૂ. ૨૫/-)

પુરાણકથાનાં પાત્રો લઈને આધુનિક સર્જકો જ્યારે કૃતિ સર્જે છે ત્યારે કેટલાક પ્રશ્નો તેમના સંવેદનાજગતમાં ઊભા થયા હશે એમ માની લઈએ. જે સર્જકો માત્ર પુરાણકથાનું ઓર્ડું લઈને રચના કરે છે એમને કથારસ સિવાય કશી લેવાદેવા હોતી નથી. મુનશી, પદ્માલાલ પટેલની કૃતિઓ - પૌરાણિક કૃતિઓ પણ આ જ વર્ગમાં આવે. એકનું એક જ કથાવસ્તુ ફરી ફરીને આલેખાતું રહ્યું છે. છેક પ્રાચીન કાળથી આ પરંપરા ચાલી આવી છે. આવું બને ત્યારે બે પ્રકારનાં પરિમાણ એક વ્યક્તિગત પરિમાણ અને બીજું મુખ પરિમાણ. શકુન્તલાની કથા જે રીતે વ્યાસ મહાભારતમાં આલેખે છે એ રીતે કાલિદાસ આલેખતા નથી, કાલિદાસ અને વ્યાસ બંનેની પ્રતિભાઓ તો જુદી જ છે, સાથે સાથે આ બંને સર્જકોનાં જગત પણ જુદાં છે. ક્યારેક આ બંને જગત સાવ જુદાં પણ સંભવે - વ્યાસ અને આપણા આધુનિકોનું જગત એ રીતે સાવ જુદું છે. એટલે એક જ કથાવસ્તુનાં સાવ જુદાં જ અર્થઘટન થઈ શકે.

જ્યંત ગાડીત આપણા આધુનિક જગતના, સભ્યનપણે રચનાઓ કરવામાં માનનારા સર્જકોના એક પ્રતિનિધિ છે. અત્યાર સુધીની તેમની નવલકથાઓ કરતાં આ નવલકથા જુદી પડી જાય છે. આ નવલકથામાં અગાઉની જેમ સામાજિક પરિવેશ, પૃષ્ઠભૂ નથી, એને બદલે અહીં પૌરાણિક વિષય છે. નવલકથા મહાભારતના શિખંડીના પાત્રની આસપાસ ગુંથાયેલી છે, મહાભારતના યુદ્ધના નવમા દિવસના વિરામ અને દસમા દિવસે ભીષ્મનો પરાજય - આમ લગભગ ચોવીસ કલાકનો સમય પસંદ કરવામાં આવ્યો છે. અહીં તરત જ 'શિખંડી' નામની વિનોદ જોશીની કાવ્યરચના પણ યાદ આવે. એમના કાવ્યનું વસ્તુ પણ એક રાત્રિની ઘટના પૂરતું સીમિત છે; સંવાદાત્મક અભિવ્યક્તિ અહીં પણ છે, અહીં પણ શિખંડી અને ભીષ્મના મનસજગતમાં કવિ આપણને લઈ જવા માગે છે. વિનોદ જોશી અને જ્યંત ગાડીત બંને સમકાલીન છે. એટલે આ બંનેની રચનાઓ વચ્ચેની સમાન્તરતાઓ પણ ચર્ચા શકાય. અને સાથે સાથે સ્વરૂપગત, વિષયવસ્તુગત તથા બંને સર્જકોના ભાવજગતમાં પ્રવર્તતી ભિન્નતાઓના પ્રશ્નોની ચર્ચા પણ કરી શકાય, એ રીતે તુલનાત્મક સાહિત્યના અભ્યાસ માટે આ ચર્ચા કામ લાગી શકે.

આ નવલકથાની પ્રસ્તાવનામાં જ્યંત ગાડીત લખે છે : 'જીવનમાં આસુરી બળો હંમેશા મનુષ્ય પર શાસન કરતાં આવ્યાં છે. દૈવી બળોનું શાસન એ માણસની ઝંખના છે. વાસ્તવિક નહીં એવા નિરાશાવાદી વલણમાંથી હજી હું બહાર આવી શક્યો નથી. જીવનમાં પ્રેમ છે, આશા છે, શહાદત છે, મહાનુભૂતિ છે અને એવું બીજું ઘણું ચિત્તને પ્રસન્ન કરે એવું છે. છતાં એ સૌને નિર્બળ કરી મૂકે એવું શું છે ? પોકળ ભાવનાવાદ મને મુદ્દલ સ્પર્શતો નથી. અને તો પણ હજી આ મનુષ્ય મનુષ્ય તરીકે રહ્યો છે.' લેખકનું આ એક સ્વસ્થ, નિરાશય વલણ કહેવાય અને એને આવકારવું જોઈએ.

સાત પ્રકરણોમાં વહેંચાયેલી આ નવલકથા ત્રીજા પુરુષમાં છે, જેમ જેમ કૃતિ આગળ વધતી જાય છે તેમ તેમ શિખંડી કેન્દ્રમાં આવતો જાય છે. લેખકે એને નવલકથા તરીકે ઓળખાવી છે એ વાત સાચી પણ કદાચ એનું વિભાવન નવલકથા તરીકે થયું હોય એમ લાગતું નથી. ઉમાશંકર જોશીના પદ્યનાટકનો કાવ્યપ્રકાર તથા મહાભારત વિષયક સંવાદકાવ્યો ભૂતકાળમાં લખાયાં છે એટલે જાણેઅજાણે પણ એ કાવ્યપ્રકારની છાપ પ્રવેશેલી છે. વૈચારિક સંદર્ભ માટે તેમને ઇરાવતી કર્વે કૃત 'યુગાંત' ઠીક ઠીક કામ લાગ્યું છે. પ્રકારની વાત કરીએ તો કૃતિનો આરંભ નવલકથાને નહીં પણ નાટકને સૂચવે છે. દા. ત. નવમા દિવસના પુદ્ધવિરામની વિગતો આપ્યા પછી લેખકે

આ રીતે માંડણી કરી છે :

‘એ ઘટિકાના અટપવિકાસ પછી પાંડવ સેનાપતિઓની સભા બીજા દિવસનો યુદ્ધનો વ્યૂહ વિચારવા માટે મળી.

યુધિષ્ઠિરની શિબિરમાં આસન પર બેઠેલો ભીમ વખતોવખત ઊભો થઈ શિબિરમાં આંધ્ર મારે છે. પછી ચિંતિત યુધિષ્ઠિર તરફ ધસી જાય છે.’

આખી નવલકથામાંથી પસાર થઈએ ત્યારે પણ આ છાપ વધુ દૃઢ થાય છે. મોટે ભાગે સંવાદોથી જ આખી નવલકથા આગળ વધે છે. લેખકે આ માટે તત્સમગ્રથાન શૈલીનો ઉપયોગ કર્યો છે. કપાક ‘કક્કડ તુક્કડ’, ‘મિનિટ’ જેવા શબ્દપ્રયોગો અજ્ઞતા પ્રવેશી ગયા છે. નવલકથાનો આરંભ પાંડવોની મુંઝવણથી થાય છે. શાંસ્વસેનામાં હાહાકાર મચાવી રહેલા ભીમને કેવી રીતે અટકાવવા ? જો ભીમનો પરાજય ન થાય તો મહાભારતનું યુદ્ધ પાંડવો છાતી જ ન શકે, વ્યાસે પણ અગાઉથી નક્કી જ કરેલું છે કે યુદ્ધ અઘર દિવસ ચાલે અને કૌરવપક્ષે સેનાપતિઓ ભદ્રાતા જાય; ભીમનો વધ કરવા માટે શિખંડીને વચ્ચે લાવ્યા વિના યુદ્ધનીતિ કૃષ્ણ પાસે બીજે કોઈ માર્ગ નથી. અહીં કૃષ્ણ-અર્જુનને પ્રતાપી પાત્રો તરીકે આલેખવામાં આવ્યાં નથી. એમનો પ્રતાપ અસ્વીકારાયો છે એવું નથી પણ નવલકથાને જુદી દિશામાં વાળવી છે, ભીમ બીજા બધાથી જુદો પડે છે, તેની દૃષ્ટિએ કૃષ્ણ અને અર્જુન તેજહીન બનેલા છે. ભીમ અને બીજા બધા કૃષ્ણ દ્વારા રજૂ થયેલા પ્રસ્તાવને સ્વીકારી શકે એમ નથી, કારણ કે શિખંડી તેમની દૃષ્ટિએ તો આવો છે.

જોની નજર સામે રણભૂમિ પર સલામત સ્થાનો શોધતો, વારંવાર યુધિષ્ઠિર, ભીમ, યુધપુત્ર ને અન્ય અનેકના તીખા હાસ્ય ને ઉપહાસનો શિકાર બનતો, ઔર્ધ્વ યુદ્ધ કરી ધણું યુદ્ધ કર્યાનો ઢોળ કરતો દુષ્ટપુત્ર શિખંડી તરવરી રહ્યો.’

ભીમના સંવાદો વધુ વાસ્તવનિષ્ઠ ભૌંય પર આધાર રાખે છે. ‘જો સત્ય ને ન્યાય અમારે પક્ષે હોય તો સત્ય ને ન્યાયને પક્ષે ઊભા રહેનારની સખ્યા કેમ અલ્પ !’... ‘વનમાં રાજપાટ, અપમાન, અન્યાયથી સતત અગ્નિસપ્ત મન, કુપ્રોષન - કુશાસનથી છુપાઈ છુપાઈને એમનાં હૃદયે અઘરાઈઓ કાનમાં ભરી ભરીને સતત ભટકવું રાજપુત્રોને અસોભનીય એવો કાર્ય કરવા અને એવે ? આ કુલનાશક યુદ્ધ મને કહો વાસ્તવે, આ પરિતાપમાં કજળી ગયેલા મનુષ્ય માટે સત્ પરની શ્રદ્ધા સંઘવની બની શકે ખરી ? દારિકાનગરના ભોગવિલાસ ભોગવનાર માટે એ સંઘવની હરી, વિરાટનગરના રસોઈયા માટે નહીં.’ લેખકની પ્રસ્તાવનાનો સૂર અને ભીમની આ ઊક્તિ સમાન્તર જાય છે.

- કૃષ્ણની યોજના તો જરૂરીતી છે અને તે પ્રમાણે શિખંડીને આગળ રાખીને અર્જુન દ્વારા જ ભીમ ઉપર યા કરવાનો. શિખંડી પૂર્વજન્મમાં એળા હતો, જેનું અપહરણ ભીમે વિગિજવીર્ય માટે કર્યું હતું. પણ પાછળથી એ સ્ત્રીને સ્વીકારવા નથી વિગિજવીર્ય તૈયાર, નથી શાલ તૈયાર. ભીમ તો આઠવન બ્રહ્મચર્યની પ્રતિજ્ઞા લઈને બેઠા હતા, ભીમને કસ્ટો વિચિત્ર પરિસ્થિતિમાં મુકાયેલી સંભા બીજે જન્મે દુષ્ટને ત્યાં સ્ત્રી તરીકે જ અવતરી, યલકૃષ્ણાથી એ સ્ત્રીમાંથી પુરુષ થાય છે. પરંતુ જ્યોત ગાડીત પોતાની રચનાને આ દિશામાં વાળતા નથી. કદાચ કોઈ નવલકથાકાર એક જ વ્યક્તિમાં જેવા મળેલી સ્ત્રી અને પુરુષની સંવેદના દ્વારા ચર્ચિતા પ્રશ્નોને પણ વાચા આપી શકે. કારણ કે સ્ત્રી-પુરુષનાં સંવેદનાજન્ય સાવ જુદાં દોષ છે અને અહીં બંનેનાં મિશ્રણ થયેલાં છે.

તે ગાડીતનું ધ્યાન બે દિશામાં કેન્દ્રિત થાય છે. એક બાજુ ભીમ ઉપર અને બીજા બાજુ શિખંડી

એતદ્

ઉપર. ભીખના ઉત્તરજીવનનું એક જુદું અર્થઘટન કૃષ્ણના શાબ્દિક દ્વારા આપણી પાસે આવે છે. ભીખની દૃષ્ટિએ પાંડવ પક્ષે પણ અન્યાય હતો. ધૃતરાષ્ટ્ર રાજ્યાધિકારથી વંચિત રહ્યા શા માટે ? યુધિષ્ઠિરનો જન્મ દુર્યોધન પહેલાં વધો અને છતાં યુધિષ્ઠિરનો રાજ્યાધિકાર સ્વીકૃતિ ન પામ્યો અને તે છતાં ભીખે પોતાને પરાજિત કરવાની યુક્તિ સામે ચાલીને બતાવી દીધી - શા માટે ? આ પ્રશ્નોના ઉત્તર મળતા નથી, એ રીતે આ પાત્રને સંદિગ્ધ ભૂમિકાએ આલેખવામાં આવ્યું છે. ભીખ શા માટે હમેશા કૌરવપક્ષે રહ્યા એનું કારણ અહીં આ રીતે રજૂ કરવામાં આવ્યું છે. 'ભીખમાં રહેલું જ્ઞાતરેજ, એમનામાં રહેલી રાજસવૃત્તિને યુદ્ધથી વિમુખ બનવું, કોઈ સાચા પ્રભાવ વગરના માત્ર આદરપાત્ર નિવૃત્ત ગુરુજન બનવું ક્યારેય અનુકૂળ ન આવે. સતત યુદ્ધ, સતત પ્રભાવ, અંતિમ શ્વાસ સુધી પોતાના પક્ષના મનુષ્યને પોતે અનિવાર્ય છે એવી પ્રતીતિ કરાવવી એ ભીખની ચિત્તવૃત્તિ, દુર્યોધન પાસે એ જેટલી પોષાય તેટલી પાંડવો પાસે ન પોષાય.'

નવલકથા શિખંડીકેન્દ્રી બનાવવી છે અને છતાં ત્રીજા ભાગથી વધુ ભાગ આ પૂર્વભૂમિકા પાછળ લેખકને ખર્ચવો પડ્યો છે. કારણ કે શિખંડીને સમજવવાની વિશેષ એક ચાવી ભીખમાં રહેલી છે. જો કે ભીખના આ અર્થઘટન સાથે શિખંડીનું જે વ્યક્તિત્વ વિકસાવવામાં આવ્યું છે તેનો કોઈ મેળ નથી ખાતો.

પરંતુ શિખંડીના વ્યક્તિત્વને અહીં સંકુલ બનાવવાનો પ્રયત્ન કરવામાં આવ્યો છે. મહાભારત કથા પ્રમાણે તો સ્યુલાકર્ણની કૃપાથી એ લગ્ન પછી પુરુષાવસ્થાને પામે છે પણ અહીં એને નપુંસક તરીકે કલ્પવામાં આવ્યો છે. દુષ્ટ વલોપાત કરે છે. 'ક્યાં મળ્યો એ પણ ? કેમ જે મોહ સેવ્યો શિખંડીને પુત્ર બનાવવાનો ? શું બન્યો એ ?... ન પુરુષ ન સ્ત્રી ને આ જગહાંસી ?' પરંતુ આ નપુંસકનું સંવેદનાજનક કેવા પ્રકારનું છે તેની ભીતર લઈ જવાનું લેખકના પ્રયોજન બહાર લાગે છે.

આવો નપુંસક જે યુદ્ધગોરશે ફફડતો રહ્યો છે તે કૃષ્ણના પ્રસ્તાવ પછી એકાએક કટાક્ષમય વાણી ઉચ્ચારતો થાય છે. 'તમારા સૂરવીર બંધુઓ નિર્વીર્ય બન્યા હોય તો શિખંડી અવશ્ય એ શ્વેતકેશી વૃદ્ધ સાથે યુદ્ધ કરશે.... પુત્ર પિતાનું ઋણ ન ચૂકવે તો કોણ ચૂકવે ? મને ખબર છે આવા પિતૃઋણ ભવિષ્યમાં મારે જ ચૂકવવાનાં આવશે. ભલે રાજપ્રમુખ ધૃષ્ટદ્યુમ્ન ભોગવે.'

જ્યારે શિખંડીને એકાંતમાં બતાવવામાં આવે છે ત્યારે એના શરીરમાંથી 'વિચિત્ર દુર્ગંધ' પ્રગટવા માંડે છે. અને ભોજન પછી એના શરીરમાં પરિવર્તન થવા માંડે છે; હવે અહીંથી જ્યંત ગાડીત જુદા ફંટાય છે. શા માટે શિખંડીના શરીરમાં પરિવર્તન પ્રગટ્યું ? પણ એ પરિવર્તનની સાથે એની વિચારણામાં તથા એ વિચારણા જે ભાષામાં આલેખાય છે તેમાં કશું પરિવર્તન આવે છે ? ભોજન પછી, પરિવર્તનો પછીની ભાષા આ રહી : 'તું હંમેશનો મૂર્ખ રહ્યો. હું કૃષ્ણ વાસુદેવ નથી. ભવિષ્યનો વાસુદેવ છું. એ વાસુદેવ યુદ્ધ કરે નહીં. યુદ્ધ કરાવે. યુદ્ધમાં ઊતરે નહીં અને ઊતરે તો સદૈવ સલામત રહે એવી યોજના કરી ઊતરે. એનું મુખ્ય કાર્ય યુદ્ધને સદૈવ ચાલતું રાખવાનું હોય. યુદ્ધનો અંત એટલે વાસુદેવનો અંત' આ તત્ત્વદર્શન આકર્ષક છે. પરંતુ એ કાર્યમાંથી પ્રગટ્યું નથી. કાર્ય માટે જે સમય અનિવાર્ય હોય તે અહીં નથી. આધુનિક રચનાઓમાં જોવા મળતી કપોળકલ્પિતતાનો અહીંથી આરંભ થાય છે. શિખંડીનો સ્વજન મધ્ય આ પરિવર્તનને જુએ છે. 'ઊપસેલાં સ્નાન, ઊપસેલાં નિતંબ, કોમળ ભૂજાઓ, પાતળી ગ્રીવા, કદલી સમ જંઘા, લાંબા કેશ, આંખમાં લાસ્ય.'

આ દિશામાં આગળ વધવું જોઈએ પણ જ્યંત ગાડીત બધાં જ પાંત્રો-દ્વીપદ્વી, કૃષ્ણ, એમિલ - જૂન ૧૯૯૭

પુષ્પિરની ભીતર જવા મથે છે. પણ પૂરેપૂરા આગળ વધી નથી શકતા કારણ કે કૃતિનું પરિણામ તેમને મટકાવે છે. મોડળાણથી એમણે કૃતિ રચવી જોઈતી હતી એમ લાગે છે. પણ એમની દિશા સાચી છે. કારણ કે શિખડીના શબ્દો છે (શિલાસન) આપણે મેળવવાનું નથી, મેળવી આપવાનું છે. એટલે તો જો ને કેવો બદલ સ્વાગ રચી મારી માસપાસ ચક્કર ભામર ધૂમ્મા કરે છે. કર્મ! ન્યાય! બધા સ્વાર્થને છુપાવવાના સાધનો! આ આખું દર્શન આપણી આધુનિક સપ્તિએ આદિકાળથી માંડીને વર્તમાન સુધીની ઘટનાઓને આધારે તારવ્યું છે પણ એ અહીં વાચાળ બનીને પ્રગટ્યું છે.

ભીખ નિ સ્તન છે, શિખડી નિ સ્તન પર બાજ ચલાવવા તૈયાર નથી પણ આદર્શ, સત્યને વરેલા પાસવો એને મેરે છે. ભીખના વધ ધણી શિખડીના શરીરમાંથી વધુ ને વધુ દુર્ગંધ પ્રગટવા મંડે છે. કહો કે પાસવોના આદર્શો, સત્ય, ધર્મનું આ સાચું રૂપ શિખડીના નિમિત્તે પ્રગટ્યું છે.

૧૯મી દિવસે તો શિખડીનો વધ અત્યંતમાત્રા હાથે થાય છે પણ આ કૃતિ પ્રમાણે સાત જ મિનિટમાં એનો પુનર્જન્મ થાય છે. અને એનો દેહ ધણી પણ વિસ્તરતો રહે છે. બધા એને વાસુદેવ તરીકે સ્વીકારે છે, એ દુર્ગંધને પણ સ્વીકારી લે છે. આ બાબત રજૂ કરવાની રીત પ્રગટ છે, નાટ્યાત્મક નથી અને એટલે મારો એ આપણને ખૂબે છે. આમ છતાં એક નથી દિશા વૈચારિક સ્તરે આપણી આગળ ખુલ્લી થઈ છે, એ વધુ નાટ્યાત્મક હોવી જોઈતી હતી.

(‘અણસાર’ વર્ષ ૧૯૬૨ અને ૧૯૬૩ ચોટીનું કુ મુબઈ-અમદાવાદ ૫ ૪૦૨ મૂલ્ય રૂ ૮૦)

‘ગાઠ છુટવાની વેળા’ ધણીની આ બીજી દસ્તાવેજી નવલકથા વર્ષ ૧૯૬૪જન્મે લખી છે. પ્રશ્નપ્રમા દસ્તાવેજી નવલકથાનો એક પ્રકાર વિકસ્યો છે, નોર્મન મેઈલર આ પ્રકારની નવલકથાકારોમાં મોખરે છે, ચરતું ત્યાની અને ગુજરાતી નવલકથામાં એક મોટો ભેદ છે. અમેરિકામાં તો આ આખી પ્રવૃત્તિ સહિષારી ગણે છે, એટલે સસોપાકો-સ્પાઈડરોની, સહસ્પાઈડરોની, પગલોની એક આખી ટીમ નોર્મન મેઈલરને મદદ કરવા માટે તૈયાર હોય છે. પરિણામે એ નવલકથા પ્રમાણમાં અધિકૃત બને છે. પરંતુ કર્તૃત્વ સહિષારુ હોવા છતાં સહિષારુ બનતા નથી. જ્યારે ગુજરાતીમાં લખાયેલી ‘અણસાર’ની બધી જ જવાબદારી વર્ષ ૧૯૬૪જન્મી છે. અમેરિકન નવલકથા દસ્તાવેજી ભૂમિકાએ લખાય છે ત્યારે એની સેલી ઉપમાડીન હોય છે, જ્યારે ગુજરાતી નવલકથામાં અવારનવાર મેલોડ્રમેટિક અંશો આવ્યા કરે છે.

‘અણસાર’ નવલકથાના કેન્દ્રમાં રક્તપિત્ત જેવો ભયાનક અને જુગુપ્સાપ્રેરક રોગ છે. ગુજરાતીમાં ભાગ્યે જ આ વિષય તરફ કોઈનું ધ્યાન ગયું છે. આ રોગ જેને થાય છે તેની લાગણીને મધર ટેરેસાએ ખૂબ જ સારી રીતે વાચા આપી છે. ‘વિષમા સોથી મોટો રોગ કન્સર કે રક્તપિત્ત નથી પણ માનવ જ્ઞાતિ, કોઈને મારી જતુર નથી, મને કોઈ ચાહતું નથી અને મારી કોઈને પડી નથી, એ રીતની પેદા થતી લાગણી જ મહાભયકર વ્યાપિ છે.’ પણ રક્તપિત્તની જે દવાઓ હવે આજે સોધાઈ છે તેના પરથી એમ લાગે છે કે થોડા જ વરસોમાં આ રોગ મરતી પરથી નાબૂદ થઈ જશે પણ હવે એઈડ્ઝનો રોગ રક્તપિત્તનું સ્થાન લેશે, કારણ કે એની સાથે પણ એટલી જ વૃણ સમાજમાં પ્રવર્તે છે.

આ નવલકથા સા માટે લખવા પ્રેરણા છે એનો કઈક ખુલાસો પ્રસ્તાવનામાં લેખિકાએ એતદ્

યુનિસેરની ભીંતર જવા મથે છે પણ પૂરેપૂરું આગળ વધી નથી શક્તા કારણ કે કૃતિનું પરિમાણ તેમને અટકાવે છે મોક્ષવાચી એમણે કૃતિ રચવી જોઈતી હતી એમ લાગે છે પણ એમની દિશા સાચી છે કારણ કે શિખડીના ચબ્દો છે (સિંહાસન) આપણે મેળવવાનું નથી, મેળવી આપવાનું છે એટલે તો જો ને કેવો ભદ્ર સ્વાગ રચી મારી આસપાસ ચક્રર ભ્રમર ધૂમ્પર કરે છે કર્મ ! ન્યાય ! બધા સ્વાર્થને છુપાવવાના સાધનો !' આ આખું દર્શન આપણી આધુનિક સંપત્તિએ આદિકાળથી માલીને વર્તમાન સુધીની ઘટનાઓને આધારે તારવ્યું છે પણ એ અહીં વાચાળ બનીને પ્રગટ્યું છે

ભીખ નિ શસ્ત્ર છે, શિખડી નિ શસ્ત્ર પર બાણ ચલાવવા તૈયાર નથી પણ આદર્શ, સત્યને વરેલા પાસદો એને પ્રેરે છે ભીખના વણ પછી શિખડીના શરીરમાંથી વધુ ને વધુ દુર્ગંધ પ્રગટવા મંડે છે કહો કે પાસલોના આદર્શો, સત્ય, કર્મનું આ સાચું રૂપ શિખડીના નિર્મિત પ્રગટ્યું છે

૧૯મા દિવસે તો શિખડીનો વધ અજવાળામાં ઢાંચે ઘાપ છે પણ આ કૃતિ પ્રમાણે સાત જ મિનિટમાં એનો પુનર્જન્મ ઘાપ છે અને એનો દેહ પછી પણ વિંતરતો રહે છે બધા એને વાસુદેવ તરીકે સ્વીકારે છે, એ દુર્ગંધને પણ સ્વીકારી લે છે આ ભાખ રજૂ કરવાની રીત પ્રગટ છે, નાટ્યાત્મક નથી અને એટલે અણે એ આપણને ખૂંચે છે આપણના એક નવી દિશા-વૈચારિક સ્તરે આપણી અગ્રગમ ખુલી વર્ધે છે, એ વધુ નાટ્યાત્મક હોવી જોઈતી હતી

(‘અણસાર’ - વર્ષા અગ્રલક્ષ ૧૯૯૨ આર આર શેકની કું મુબઈ અમદાવાદ ૫ ૪૦૨ મૂલ્ય રૂ ૮૦)

‘ગાઠ છૂટવાની વેળા’ પછીની જ્ઞા બીજા દસ્તાવેજ નવલકથા વર્ષા અગ્રલક્ષને લખી છે પરિમિત દસ્તાવેજ નવલકથાનો એક પ્રકાર વિકસ્યો છે, નોર્મન મેઈલર આ પ્રકારની નવલકથાકારોમાં મોખરે છે, પરંતુ ત્યાની અને ગુજરાતી નવલકથામાં એક મોટો ભેદ છે અમેરિકામાં તો આ આખી પ્રવૃત્તિ સહિષારી ચાલે છે, એટલે સશોધકો-સંપાદકોની, સહસંપાદકોની, પત્રકારોની એક આખી ટીમ નોર્મન મેઈલરને મદદ કરવા માટે તૈયાર હોય છે પરિણામે એ નવલકથા પ્રમાણમાં અધિકૃત બને છે પરંતુ કર્તૃત્વ સહિષારુ હોવા છતાં સહિષારુ ગણાતું નથી જ્યારે ગુજરાતીમાં લખાયેલી ‘અણસાર’ની બધી જ જવાબદારી વર્ષા અગ્રલક્ષની છે અમેરિકન નવલકથા દસ્તાવેજ ભૂમિકાએ લખાય છે ત્યારે એની શૈલી ઉબાહીન હોય છે, જ્યારે ગુજરાતી નવલકથામાં અવારનવાર મેલોડ્રામેટિક અંશો આવ્યા કરે છે

‘અણસાર’ નવલકથાના કેન્દ્રમાં રક્તપિત્ત જેવો ભયાનક અને જુગુપ્સાપ્રેરક રોગ છે ગુજરાતીમાં ભાગ્યે જ આ વિષય તરફ કોઈનું ધ્યાન ગયું છે આ રોગ જેને ઘાપ છે તેની લાગણીને મધર ટેરેસાએ ખૂબ જ સારી રીતે વાચા આપી છે ‘વિશ્વામાં સૌથી મોટો રોગ કન્સર કે રક્તપિત્ત નથી પણ માનવ જાતમાં, કોઈને મારી જરૂર નથી, મને કોઈ ચાલતું નથી અને મારી કોઈને પડી નથી, એ રીતની પેદા થતી લાગણી જ માણસપ્રકર વ્યાપિ છે’ પણ રક્તપિત્તની જે દવાઓ હવે આજે શોધાઈ છે તેના ધરણી એમ લાગે છે કે થોડા જ વરસોમાં આ રોગ ધરણી પરથી નાબૂદ થઈ જશે પણ હવે એઈડ્ઝનો રોગ રક્તપિત્તનું સ્થાન લેશે, કારણ કે એની સામે પણ એટલી જ ધૂસા સમાજમાં પ્રવર્તે છે

આ નવલકથા જ્ઞા માટે લખવા પ્રેરણા છે એનો કઈંક ખુલાસો પ્રસ્તાવનામાં લેખિકાએ એતદ્

આખો છે : 'સ્કતપિત્ત વિશેની કોઈ તબીબી સમજણ કે પ્રચાર સાહિત્યરૂપે આં નવલકથા મેં લખી નથી. પુરાવાની શી જરૂર છે ? નિષ્કામ સેવાનાં આવાં આધુનિક તીર્થસ્થાનો ઠેર ઠેર છે. એમને ચીંથવાનો મારો ઉદ્દેશ છે.'

સ્પષ્ટ છે કે આની પાછળ લેખિકાનો ઉદ્દેશ વાચકોના મનમાં કશી માહિતી પૂરી પાડવાનો નથી. નહીંતર તો દસ્તાવેજ કૃતિઓમાં બને છે તેમ અહીં આંકડાઓ, કોષ્ટકો, આવેળો, અવતરણોની ભરમાર હોત. વાચકોનાં ચિત્ત સ્કતપિત્તનો ભોગ બનેલાઓ પ્રત્યે સહજ રીતે અનુકંપા ધરાવતાં યાચ એ વસ્તુ તેમણે કેન્દ્રમાં રાખી છે. જેમણે આ નવલકથા વાંચી છે તેમના હૃદયમાં આવી અનુકંપા પ્રગટી પછ છે. એટલે મૂળ ઉદ્દેશ તો બર આવ્યો છે. પણ આખરે તો આ બધું કાચી સામગ્રી છે. નવલકથા સ્વરૂપે જ્યારે આ સામગ્રી આપણી સામે આવે છે ત્યારે લેખિકા એ સામગ્રીનું શું કરે છે એ જાણવામાં પણ આપણને રસ પડે.

એક રીતે જોવા જઈએ તો આ નવલકથામાં વાર્તાવસ્તુ જેવું ખાસ નથી. રૂપા સુખી કુટુંબમાં પરણી છે. પતિ ડૉક્ટર છે, સાસુ સમાજસેવિકા છે, ભણેલોગણેલો દિયર છે, એક દીકરો છે. આખી કૃતિના કેન્દ્રમાં તો રૂપા છે, અને આ રૂપાને ક્યાંકથી સ્કતપિત્તનો રોગ લાગે છે. રૂપા સ્કતપિત્તનો ભોગ બનેલાઓની પ્રતિનિધિ છે. આખી નવલકથામાં આવાં નાનાં મોટાં અનેક પ્રતિનિધિ પાત્રો આવ્યાં કરે છે. આ દરેકનો ઈતિહાસ એક સરખો છે, બધાંને એમનાં કુટુંબીજનોએ ત્યજ દીધાં છે. એકવાર આ દરદીને આશ્રમ, હોસ્પિટલ કે બીજે ક્યાંય પણ ફગોળી દીધા પછી એની સામે જોવા કોઈ તૈયાર નથી, આવી ઉપેક્ષા ધનવાન અને ગરીબ - એમ બંને દ્વારા થતી આવી છે.

રૂપા અને શૈલેષનું ખૂબ જ આત્મીય, પ્રસન્ન દાંપત્ય જીવન શરૂઆતનાં પૃષ્ઠોમાં આવેલાંયું છે. અને એ જીવન ક્રુર માટેની સામગ્રી પૂરી પાડે છે. એ રીતે નવલકથાનો આરંભ સરેરાશ નવલકથાના જેવો છે. વનલતાબહેનને સમાજસેવિકા તરીકે આવેખ્યાં છે પણ એ તો પોતાના ઘરમાં ક્રિશ્ચિયન છોકરીને વહુ તરીકે સ્વીકારવા જરાય તૈયાર ન થાય એ પ્રકારનાં છે. એમના વ્યક્તિત્વનો આ પરિચય પૂરતો છે, એવી સ્ત્રી સ્કતપિત્તના દર્દીને ઘરમાં ન સ્વીકારે એ પણ સ્વાભાવિક છે. લગ્નપક, વિદ્રોહી મિજાજ રૂપાના દિયર અનુપનો છે. પણ એ તો જે ઘર મારિયાને આવકારે નહીં એ ઘરમાં રહેવા તૈયાર નથી. તે ગૃહત્યાગ કરીને ચાલ્યો જાય છે. આમ રૂપાની પડખે ગમે તે સંજોગોમાં ઊભી રહી શકે એવી કોઈ વ્યક્તિને રહેવા દીધી નથી. નવલકથાને વિકસાવવા માટે વિચારવામાં આવેલી આ પ્રકારની યુક્તિઓ સસ્તી છે એની ના નહીં. હવે રહ્યો શૈલેશ. એ ડૉક્ટર છે, જે જમાનામાં સ્કતપિત્ત અસાધ્ય નથી રહ્યો એ જમાનાનો એ ડૉક્ટર છે પણ અહીં એને ડૉક્ટર કરતાં વિશેષ તો માનવ તરીકે આપણી સમક્ષ આવેખ્યો છે અને એ રીતે એનું વર્તન, માણસ તરીકેનું, સ્વાભાવિક લાગે છે. જ્યાં રૂપાને સ્કતપિત્ત છે એની જાણ થાય છે ત્યારે ત્રીજા પુરુષમાં નવલકથા લખાઈ હોવા છતાં, વનલતાબહેન આવા રોગીઓ પ્રત્યેની સૂઝને પોતાની સંવેદનાથી આવેખે છે તેમ છતાં, શૈલેશને અને તેના હૃદયને નવલકથામાં પહેલેથી છેલ્લે સુધી બહાર રાખ્યાં છે. હા, પાછળથી અર્થાત્ નવલકથાના અંતે વિખૂટાં પડેલાં દિયરભાભી પાછાં મળે છે, યશ પણ મોટો ઘઈને પાછો મળે છે - ત્યારે માથી અજઙ્ગ્યો એવો યશ પોતાના પિતાની, રૂપા પ્રત્યેના તેમના પ્રેમની, ડૉક્ટર તરીકેની કારકિર્દી ત્યજીને સેવાભાવી જિંદગી જીવી રહેલા પિતાની, તેમની એકલતાની ધણીબધી વાતો રૂપાને કહે છે. પણ નવલકથાના પોતમાં આ મોટી ખામી તરીકે પુરવાર થાય છે. અનુપને લાવવો જ પડે - (અહીં કોઈ વાચક પ્રશ્ન પૂછી શકે કે તો પછી શૈલેશને દી. બી. નો ભોગ બનાવીને મારી નાખવાને બદલે એને જીવતો રાખીને યશની સાથે આગ્રી શકાયો હોત.)

એવી કઈ અનિવાર્યતા વર્તી? નવલકથાના આરંભે એની રવાનગી અને નવલકથાના અંતે એનો નાટ્યાત્મક પ્રવેશ બને બિંદુઓ મેલોડ્રામેટિક નવલકથાના માળખામાં બંધ લેશે એ પ્રકારના આ બે બિંદુઓની વચ્ચે છે રક્તપિત્તાની વિભીષિકા આની પૂર્વભૂમિકા રૂપે વૃદ્ધાશ્રમનું એક ચિત્ર આવેખવામાં આવ્યું છે. રૂપા એક વખત ત્યાં આશ્રમમાં જઈ ચડે છે. ‘આમ પણ જીવનની નમતી સ્પષ્ટ, વસતિથી દૂર આશ્રમના એકલવાણ જીવનમાં પ્રતીક્ષા સિવાય બધું પણ શું હતું? અંધકારના ચોસલાઓથી બંધાયું હોય એવું પથ્થરનું મજબૂત અને વિશાળ મકાન, નિર્મય અને ફૂંપાર લાવી, સૂની બહોર ખાડ વિતાવી, જવીક ઉપ્પા માટે તલસતી આ સૂનીઓ બગીચામાં મેલી જતી, તો કોઈ એકમેકને ટેકે કરતી અમર આત્માની જોય અહીં સમય ન મરતો, ન હજાતો, ન બળતો, ન વીતી જતો.’ આનો અર્થ એવો વધો કે મેલોડ્રામેટિક કથામાંથી નવલકથાને બહાર કેમ કાઢવી તેની આવડત તો છે.

હવે જ્યારે નવલકથા ત્રીજા પુરુષમાં આવે છે ત્યારે રૂપાને રક્તપિત્તા થયો છે એની જાણ થયા પછી શીલેશને શું થાય છે તેની જાણ આપણને કરાવવામાં આવતી નથી. પણ રૂપાને જ્યારે શીલેશ કહે છે ત્યારે જુઓ. ‘ડચાર્ડને રૂપા શીલેશને આંખો ફાડીને જોઈ રહી રક્તપિત્તા! એ શબ્દ કમ મારી, ઝેરની કોથળી ઢાલવી નાખી. સરીરમાં કમકમ થવા લાગ્યું. આખે અંધારા આવવા લાગ્યા. ડચનની કાળી વેદના અને ઝેરથી સરીર લીધું થવા માગ્યું. લપડિયું ખાધું હાથ ઉઠાવતા એણે કશીક આધાર શોધ્યો. ઘડામ કરતું કાચનું વાજ ફૂટ્યું અને એની ઝીંલો ઝીંલો કાચની કચ્છરો સરીરમાં પૂકી ગઈ હોય એવી થીંગા થઈ આવી.’ આવા સ્થાનો સર્જનાત્મકતા પ્રગટાવે છે. રૂપાના કદવમાં લેખિકા પ્રવેશી શક્યા છે - ફરી એક સ્થાન આવું આવે છે, હજી તો તે ધરની ચાર ડીવાલોમાં છે, પણ ધર છોડી દેવાનું છે એ વાત નક્કી છે. ‘રૂપાના ડ્રોબાવેલા મનના જળ કરે છે તળિયે છે કાદવ ઉપર તરે છે, નીતર્યું, પારદર્શક સત્ય સત્ય શું છે? અસુના ગુમ્મસમાં એ અગ્ર સુધી સત્યનો ધોરો જોઈ શકી નથી. આજે કોરીકક આખમાં કલ્પ બનીને ખૂંચે છે સત્ય સલામતીનું બખાર ઉમેરેને કમોળી દેવાયું છે એ હવે નિર્વિસ્મ, નિરાશાર.’

અને આમ આવી ચડે છે પેલી સુરક્ષિતતાના કવચમાંથી બહાર, નકરી વાસ્તવની ભ્રમમાં, હોસ્પિટલમાં જુદા જુદા વાતાવરણમાંથી આવેલા આ બધા જ માનવીઓ વચ્ચે એક જ સમાનતા રક્તપિત્તા અને એને કારણે એકલવાપામણની લાગણી. આ લાગણીના આવેખનમાં પછી અવારનવાર અતિરજકતાનું તત્ત્વ ભળતું રહે છે. જ્યાં કોઈ અતીત જ ન હોય ત્યાં તો કોઈ પ્રશ્ન નથી, પણ જ્યાં રૂપાના જેવો સમૃદ્ધ ભૂતકાળ હોય ત્યાં તે ભૂતની જેમ વળતેલો જ રહે એટલે એ કઈ રૂપાને કરીને બેસવા નથી દેતો. રૂપા એ સ્થળ ત્યજીને પોતાને પેર - ભૂડી હાલતમાં - જઈ ચડે છે ત્યાં બહાર પડે છે કે સ્વજનોએ તો રૂપા અકસ્માતમાં ગુજરી ગયાનું જાહેર કર્યું હતું અને એનો રાગપાટ શરૂ થાય છે.

આ પછી ઘટા અનુભવો કયાક ચીલાચાલુ રીતે આવેખાયા છે, કયાક એમાં નવીનતાનું તત્ત્વ ઉમેરાય છે. મગજસૂત્ર લેશીને છોટવામાં થોડા દિવસ ગાળે છે, ત્યાંના કડવા અનુભવો ઘડીને ફરી હોસ્પિટલ ભેગી થાય છે, હવે તેનું નામ કુલ્લમ છે. નવી હોસ્પિટલ અને એના વહીવટી કીભાગોની વચ્ચે જીવતી, જીવવા મચતી રૂપા પોતાના ક્યતાય વધુ બદનસીબ લોકોના પરિચયમાં આવે છે. ભૂડી ભૂખનો અનુભવ કરે છે કેળા ચોરીને ખાઈ લે છે પણ અહીં ઘટનાની સ્ફુલ્પતા પ્રગટાવવામાં આવી નથી. ફરી જ્યારે તે હોસ્પિટલમાંથી ભાગે છે ત્યારે અકસ્માતમાં પગ ભાગે છે. હવે એનું નામ સાયિગી. ફરી તેની દવા શરૂ થાય છે, પણ તેનો ઉન્નય તેને કમ કરવા દેતો.

નથી. ફરી ભાગે છે - ચીથરેલાલ અવસ્થામાં, ખાસિકના દિવસોમાં જાહોજલાલીમાં જીવેલી રૂપાને કુટપાપ પર પછ કોઈ પડી રહેવા દેતું નથી, ફરી કોઈ દાગુની હેરાફેરી કરતો ત્યાગરાજ તેને આવા પતિયાઓની ઝોપડપટ્ટીમાં લાવીને મૂકે છે.

આ વિંદુએથી નવલકથા એક જુદી ભૂમિકાએ જાય છે - કેટલાક સેવાભાવી લોકો જાનના જોખમે, કોઈ સ્વાર્થ વિના આ રક્તપિતના દરદીઓને માટે એક વસાહત ઊભી કરવા માગે છે. નવલકથાના અંતિમ ચરણમાં આ વસાહત સ્વખાવસ્થામાંથી મૂર્ત અવસ્થાએ કેવી રીતે વિસ્તરે છે તેની કથા છે. ડગલે ને પગલે માનવતાથી મહોરતા માનવીઓ અહીં આલેખાયાં છે; એમનાં વ્યક્તિત્વની સંકુલતાઓ આલેખવાનો લેખિકાનો આશય નથી, એની અપેક્ષા પણ નથી. જે સાચી ઘટના પરથી ટૂંકી વાર્તા લખી હતી તેની નાધિકા વાસ્તવ જીવનમાં મૃત્યુ પામે છે પણ નવલકથાની નાધિકા મૃત્યુ પામતી નથી, સાજી થાય છે. લેખિકાના મૂળ પ્રયોજનને આ વાત બંધ બેસે છે. પણ સાજી થયેલી આ રૂપા દોકરા કે દિયર પાસે જવા માગતી નથી, એ તો આ વસાહતમાં જ જીવવા માગે છે, આ સિવાય એની બીજી કઈ નિયતિ હોઈ શકે ?

વર્ષા અગ્રણજએ આવો એક વિષય પસંદ કરીને, એની નવલકથા રચીને શ્રમમંદિરને પોતાના તરફથી ભેટ આપી છે; સાથે સાથે ગુજરાતી ભાષામાં હસ્તાવેશ કૃતિઓનું કાવ્યશાસ્ત્ર તૈયાર કરી આપવા માટેનો એક સંદર્ભ પણ પૂરો પાડ્યો છે.



(‘અંધારી ગલીમાં સફેદ ટપકાં’ હિમાંશી શેલત. ૧૯૯૨. પ્રકાશક - ચૂનીલાલ ગાંધી વિદ્યાભવન, અઠવા લાઈન્સ, સુરત પૃ. ૧૩૪, મૂલ્ય રૂ. ૩૪/-)

વીતેલા દાયકામાં ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા ક્ષેત્રે જે કેટલાક નવા, આગવા અવાજો સંભળાવા લાગ્યા તેમાં હિમાંશી શેલત મહત્વપૂર્ણ સ્થાન ધરાવે છે. ‘અંતરાલ’ દ્વારા ઉપસેલી છબિ આ સંગ્રહમાં વધુ સારી રીતે પ્રગટી છે. આ સંગ્રહની મોટા ભાગની વાર્તાઓના કેન્દ્રમાં સ્ત્રી હોવા છતાં સ્ત્રીની સમસ્યાઓ ઉપર ભાર આપ્યા વિના વાર્તાઓ લખવી એવી કશી સભ્યનતા અહીં જોવા મળતી નથી. મોટે ભાગે આપણા નિત્યજીવનમાં, કુટુંબ જીવનમાં બનતી નાની મોટી ઘટનાઓ, એની વિગતોને પસંદ કરવામાં આવી છે. પક્ષી વાર તો એમ જ લાગે કે જહો કશું બનતું જ નથી. આનો અર્થ એવો નથી કે આ વાર્તાઓ ઘટનાલોપ - ઘટના દ્વાસની પરંપરામાં આગળ વધે છે. ઘટનાઓ છે, એને સર્જનારા માનવીઓ છે પણ નથી એમનો ભાર વસ્તુતો કે નથી એ ઓગળી જતી. એ ઘટનાઓને નિમિત્તે માનવચિત્તમાં જાગતાં સંવેદનોની વાત કરવાનું હિમાંશી શેલતને વધુ ફાવે છે.

હિમાંશી શેલત માનવજીવનમાં આવી ચઢતી કેટલીક મહત્વની સજ્જોને પારખી લે છે અને પછી એની આસપાસ વાર્તાઓ રચે છે. ક્યારેક એવી સજ્જો મુખ્ય પાત્રોના જીવનને બદલી નાખે છે, ક્યારેક એને કારણે તેમના સમગ્ર ભૂતકાળનો અર્થ બદલાઈ જાય છે; ક્યારેક એવી સજ્જો તેમને પોતાનો સાક્ષાત્કાર અર્થાત્ જીવન માત્રનો સાક્ષાત્કાર થઈ જાય છે. ‘સુવર્ણકળ’, ‘બળતરાનાં બીજ’, ‘છત્રીસમે વર્ષે ઘટનાની પ્રતિષ્ઠા’ કે ‘સુંદર, અમૃતા અને વૃશ’ જેવી વાર્તાઓને આ સંદર્ભમાં જોઈ શકાય. ‘સુવર્ણકળ’માં બે પ્રૌઢા કુમારિકા બહેનો વત્સલા અને સુમિત્રા નિરાંતે એકબીજાના આશ્રયે જીવે છે. અને સાવ અયાનક પચાસ વરસના ચંદ્રવદન જાગીરદાર ધીવનના આરંભે પ્રિયતમા પાછળ નીકળી પડતા નામકની જેમ વત્સલાની શોધમાં સુમિત્રા પાસે આવી ચડે

છે, અને સુમિત્રાના હૃદયમા વટોળ જન્મી જાય છે. આ ઘટના પૂર્વેની બધી જ ઘટનાઓ, વિગતો, એની સાથે સ્કળાયેલી સમસ્યાઓ - આ બધુ બાજુ પર મૂકી દઈને વાર્તા આગળ વિસ્તરે છે અને બહેનોના રેડિયોના જીવનમા આ માણસ આવીને ઝગવાત ફૂટે છે. વત્સલાને તો જીવનમા નવી લહેરખીઓ પ્રાપ્ત થઈ, એ તો મૌઢામાળી કુપારિકામા રૂપાંતરિત થઈ ગઈ, પણ બીજુ બાજુ સુમિત્રાને આવનારા વર્ષોના ભાર, એકલતા તથે ક્યારઈ જતી બતાવી આ બંને પાત્રોની અત્યંત નિકટતાને વિરોધી મુલાવિદ્ઓમા મૂકી આપી, અને એ રીતે નાટ્યાત્મક ભાત ઊપસી આવી, વત્સલાને સુમિત્રાની આખે દેખાડવામા આવે છે. 'ઉત્સાહના વટોચિયામા ધૂમરી ખાતી વત્સલા હવે ઝાલી જલાય એમ નથી. ડહાપણની બધી વાતો આ તોફાનમા ઊંચી જવાની એના તેંતાલીસ વરસ એ વટોળમા પાકા પાન થઈ ક્યાય દૂર ફંગોળાઈ ગયા છે. પેલી કરમાયેલી, નિસોજ ભારેખમ મહેરાવાળી વત્સલાની જગ્યાએ પ્રસન્નતામા નમસ્તિબ ઝબડીભાવેલી એક નમસ્તી કન્યા પાનેતર ઓઢી ઊભી છે.' આવી સુમિત્રા કોને જુએ છે? વત્સલાને કે પોતાને? વત્સલા ઉપરની અધિકાર, દુહરી ઈર્ષ્યા, આવનારા ભાવિનો ઑંચાર, ગૂંગળાવી નાખનારી એકલતા - આ બધાથી બચ્ચિત થઈને સુમિત્રા ક્યા સુવર્ણકળની પ્રતીક્ષા કરે છે? આ શરે એક ભયાનક (પણ એ તો વત્સલા માટે, સુમિત્રા માટે તો રોમાચક) દુષ્ટ તે કલ્પી બેસે છે. ધારો કે વત્સલાને ચંદ્રવદન કાઢી મૂકે અને એ પાછી આવે તો? 'પેલા કલ્પવૃક્ષનુ એક સાવ નાનુ સુવર્ણકળ અણધારું જ એના હાથમા આવી ચઠ્યું હતું.

'બજતરાના બીજ'મા મા અને ઠીકરી કેન્દ્રસ્થાને છે, પણ ઠીકરીની આખે વર્તમાન, ભૂતકાળ નિરૂપાતા રહે છે. આજની જેમ તે દિવસેય ખૂબ વરસાદ હતો.' એટલે ભૂતકાળ અને વર્તમાન વચ્ચેના સંબંધ સર્પર્ષનુ સૂચન થાય છે. નાવિકાના ચિત્તમા શૈલવકાળની એક અનુભૂતિ, માના વાત્સલ્યની પ્રતીક્ષા કરાવતી, ખોગરાની પહેક જેવી સચવાયેલી પડી છે. ફરી એક વરસાદી બપોરે મા જુનુ કબાટ ખોલીને બેસે છે, અને તેના પિતા જેને પરણવા માગતા હતા એ છોકરીનો કોટો નીકળે છે અને નાવિકાને મન ભૂતકાળનો સમગ્ર અર્થ બદલાઈ ગયો. વર્ષો સુધી સપરી શાયેલી સ્મૃતિઓ, અકળામણો, વેદનાઓ કહેવાનો અર્થ ન હતો અને છતાં એ બધુ કહેવાઈ ગયું, એ દૃષ્ટાંતના કલેશમય જીવનનો તાળો મળી ગયો. પણ વાર્તામા સ્પૂળ ઘટનાઓનો કાઈ અર્થ ન હતો એટલે અહીં એનું આલેખન કરવામા આવ્યું નથી જેને કારણે આ બધુ બન્યું તેને - નાવિકાના પિતાને વચ્ચે બાબ્બા વિના માત્ર નાવિકાની આખે આખી ઘટના બતાવવામા આવે છે. એવા કલેશપૂર્ણ, વેદનામય વાતાવરણમા શેઠાવની એ વરસાદી બપોરની સ્મૃતિ પ્રેરતી રહે છે. 'માખી દુનિયા પ્રલયમા ફૂંધે, પણ એનું પર આવુ જ સુરક્ષિત, હૂફાણ સુખમા એને ઠંભૂરી દેતું. બંડીખમ ઊભુ રહેરી એણે એને લાગેલું અને માથામા ફરતી બાની એ આગળીઓ હાથેબીમા મધમધતું મીંગરાનું નાનકડું ફલ, આમ ને ગાલ પર ઠંડા શાણીની ફરફર. સુખની આ પરિપૂર્ણ રક્ષા એને એવી તો વળગી રહી કે આકાશમા વાદળ પેરાતાની સાથે જ એ તાજી થઈ ઊઠતી.' નાવિકા જે એકાંતવાસ સ્વીકારી બેઠી છે તેમા જો કોઈ હુક આપનાર હોય તો તે આ વરસાદી સ્મૃતિ એ માનુ મુઠ્ઠુ મુઠ્ઠુ પાડે એને પણ ઓહરાની ગળા જેવી પ્રાપ્તિ થઈ.

ધસીબધી વાર્તાઓના કેન્દ્રમા એકલવાઈ થઈ ગયેલી સ્ત્રી છે પણ આ એકલવાયાપણાને પેલા આધુનિક એકલવાયાપણા સાથે કોઈ નિજબત નથી. આ નાવિકાના સન્દર્ભો આપણી આસપાસના જિવાતા જીવનમાથી લેવામા આવ્યા છે. એક મેરો અવસાદ બધી વાર્તાઓમા પથરાઈને પડ્યો છે અને છતાં વાર્તાઓને અતિરીક્ષિત બનાવે એવી ચામડી અહીં નથી ફરી એક

બીજા વાર્તા જુઓ : ‘છત્રીસમે વરસે ઘટનાની પ્રતીક્ષા.’ અહીં ફરી ગ્રીટા કુમારિકા સુમિ છે. દાદીના મૃત્યુની સાક્ષી બનેલી સુમિ માબાપ, ફોઈફુઆની સાથે જીવી રહી છે. દીકરાના અપમૃત્યુના ધારી અવાચક થઈ ગયેલાં વૃદ્ધ રતન ફોઈ ફીંગરાર્ઈ ગયેલા જીવનની છબિ મૂર્ત કરી આવે છે. આ પાત્રોના જીવનમાં આમ તો કશું બનતું નથી પણ નાની નાની વિગતોની પાછળ માનવદેહની ભીષણ એકલતા આવેખવાની કુશળતા હિમાંશી શેલતમાં છે. લગ્નની શક્યતા ન ધરાવતી નામિકાને જીવનની એક પળે સાક્ષાત્કાર થયો. બાને શોધવા એ ઓરડીમાં જાય છે ‘પગ સરખા મૂકી એ સ્થિર થઈ ત્યાં તો એણે ત્યાં જ, ઓરડીના અંધકારમાં જ કોક ચોથું જોયું. એ વળી કોણ ?’ ઓરડી અરીસો હોય તેમ એકીટરે એ ખાટલાની નજીક સરકતા પેલા ચોષા આકારને જોતી, ઓળખવા મથી રહી, પરિચિત હતો એ આકાર, એનું કદ... ખોડંગાતી ચાલ. કમ્પરે ખોસેલો સાડીનો મેલોદાટ છેડો, બાંયેથી ખોખલું પડતું બ્લાઉઝ...છત્રીસ વર્ષે ઘોણા ચતા જતા વાળ... કોણ, સુમિ ? ચોષા આકારની ઓળખ મળી ગઈ હતી.’ અહીં કરુણનો ઉત્કટ સ્પર્શ યતો હોવા છતાં ‘કોણ, સુમિ’ કહી દેવાના હોભમાંથી જો લેખિકા ઊગરી ગયાં હોત તો વાર્તાની વ્યંજનામાં વધુ ઉમેરો ધાત.

આ વાર્તાઓમાં કેટલાંક પાત્રો સ્વપ્નજગતમાં સરી જાય છે. સ્વપ્ન દ્વારા વાસ્તવિકતાને મારી હટાવવાના પ્રયત્ન કરે છે. સાથે સાથે કૃત્રિમ રોમેન્ટિકતામાંથી ઊગરી પણ જાય છે. ‘સુંદર, અમૃતા અને વૃક્ષ’ કે ‘પછાડટ’ વાર્તા લો. બંને વાર્તાના કેન્દ્રમાં પુરુષપાત્રો છે. બંનેને આકસ્મિક રીતે બીજાં પુરુષપાત્રોનો ભેટો થઈ જાય છે, એની પાછળ બંને વ્યક્તિ ભાવિ સંબંધોની, જીવનના એક ન જોયેલા ખંડની કલ્પના કરે છે. પહેલી વાર્તામાં નાયકની આંખે સુંદર દેખાડવામાં આવ્યો છે. અચાનક ભટકાઈ પડેલો સુંદર એક મનમોહક, રંગબેરંગી દુનિયા ઊભી કરે છે અને એની પડછે નાયકને પોતાનું દાંપત્યજીવન સાવ શુદ્ધ લાગવા પડે છે. સાથે જ વાતોડિયા સુંદરે પોતાની, પત્નીની, ઘરના કંપાઉડમાં ઉઠેરેલા વૃક્ષની વાતો કર્યે જ રાખી છે. સુંદરના વૃક્ષને જુએ એ પહેલાં પોતે એ જાડને ક્યાંક જોયું છે. ‘અતિશય રૂપાળું’ ‘રેશમી ધુમ્મસમાં તરતું’, ‘સફેદ ઝાંપવાળા, ગુલાબી ગુચ્છાવાળા અને કમનીષ વળાંકો ધરાવતા’ એ વૃક્ષને વાસ્તવ જગતમાં જુએ છે ત્યારે તેને આઘાત લાગે છે. ચેખવની સૃષ્ટિમાં જાણે વાયક ભૂલો પડ્યો હોય છે એવું વાતાવરણ છે. નચી અવ્યવસ્થા, સુંદરની દીકી ન ગમે એવી પત્ની જોતાંવેંત નાયક ભાગી જાય છે; વાર્તાના અંતે ફીક્સ બદલાય છે. હવે સુંદર કેન્દ્રમાં આવે છે. ‘એના ગયા પછી સુંદર હળવેથી પેલા જાડ પાસે ગયો, આંખોમાં જાંબલી રંગની પહેલાં તો છાલક વાગી, પછી વૃક્ષની શોભા પ્રગટ થઈ, ડાળપાન દેખાપ નહીં, માત્ર ફૂલો જ ફૂલો... ફૂલોનો જ ઘટ્ટ રેશમી ગાલીચો અને હવામાં ઓગળી ગયેલી એની આંહી સુગંધ...’ સ્વપ્ન, વાસ્તવ, કલ્પના, આભાસ - આ બધા છેડા પરસ્પર એવી રીતે ગુંથાઈ ગયા છે કે એમને જુદા ધાડવા ખૂબ જ મુશ્કેલ છે. તો ‘પછાડટ’ વાર્તાને જરા જુદી રીતે વિકસાવી છે. અહીં પણ ભાગમાં આકસ્મિક રીતે ભટકાઈ પડેલા સુબંધુની અને રમણિકલાલની વાત છે. જીવનની યાંત્રિકતામાંથી બચવા માટે રમણિકલાલ મિત્રને પત્રો લખ્યા કરે પણ સામેથી માત્ર માહિતીપ્રદ પત્ર આવતા નાયક પછાડટ અનુભવે છે. પણ એ અનુભવ ફરી પત્ર લખતા રોકી શકતો નથી. આવા દિવસોમાં સુબંધુની મુલાકાત તેમને એક નવી દુનિયામાં, નવી આત્મીયતામાં લઈ જશે પણ સુબંધુ તો એમને ખો આપીને છટકી જાય છે. સુબંધુના જગતમાં રમણિકલાલને જરાય સ્થાન નથી એટલે વળી એમને પત્રજગતમાં પુરાઈ રહેવાનું આવ્યું.

ક્યાંક રેડિયાળ પરિસ્થિતિઓ પસંદ કરી હોવા છતાં વાર્તાઓ રેડિયાળ રીતે વિકસતી નથી. ‘જવનિકા’ વાર્તામાં પ્રસન્ન દાંપત્ય જીવન જીવતા સોહન અને દર્શનાના જગતમાં દર્શનાની બહેન એપિલ - જૂન ૧૯૯૭

છે, અને સુમિત્રાના હૃદયમા વટોળ જગવી જાય છે. આ ઘટના પૂર્વેની બધી જ ઘટનાઓ, વિગતો, એની સાથે સહવાણેલી સમસ્યાઓ - આ બધુ બાજુ પર મૂકી દઈને વાર્તા આગળ વિસ્તરે છે. બને બહેનોના રેડિયાળ છવનમા આ માણસ આવીને ઝઝાવાત ફૂટે છે. વત્સલાને તો છવનમા નવી લહેરબીઓ પ્રાપ્ત થઈ, એ તો શ્રીકામાથી કુખારિકામા રૂપાંતરિત થઈ ગઈ, પણ બીજા બાજુ સુમિત્રાને આવનારા વર્ષોના ભાર, એકલતા તળે કચાઈ જતી બતાવી. આ બંને પાત્રોની અત્યંત નિકટતાને વિરોધી સુવર્ણકુઓમા મૂકી આપી, અને એ રીતે નાટ્યાત્મક ભાત ઊપસી આવી, વત્સલાને સુમિત્રાની આખે દેખાડવામા આવે છે. 'ઉત્સાહન વટોળિયામા ધૂમરી પાતી વત્સલા હવે ગાલી ઝલાય એમ નથી. હાથપાંચની બધી વાતો આ તોફાનમા ઊંટી જવાની એના તેતાવીરુ વરસ એ વટોળમા થાકા પાન વઈ કયામ દૂર ફગોળાઈ ગયા છે. પેલી કરમાપેલી, નિસ્તેજ ભારેખમ મહેરાવાથી વત્સલાની જગ્યાએ પ્રસન્નતામા નખશિખ જબકોળાયેલી એક નમણી કન્યા પાનેતર શોકી ઊભી છે.' આવી સુમિત્રા કોને જુએ છે. 'વત્સલાને કે પોતાને? વત્સલા ઉપરનો અધિકાર, છૂપી ઈર્ષ્યા, આવનારા ભાવિનો અંશાર, ગૂંચળાથી નાખનારી એકલતા - આ બધાથી રાખણિત થઈને સુમિત્રા કમા સુવર્ણકળની પ્રતીક્ષા કરે છે? આ શણે એક બધાનક (પણ એ તો વત્સલા માટે, સુમિત્રા માટે તો રોમાચક) દૃશ્ય તે કલ્પી બેસે છે. ધારે કે વત્સલાને ચરવદન કાઢી મૂકે અને એ પાછી આવે તો?' 'પેલા કલ્પવૃક્ષનુ એક સાવ નાનુ સુવર્ણકળ અણધારું જ એના હાથમા આવી થક્યુ હતું.'

'બળતરના મીજ'મા મા અને દીકરી કેન્દ્રવાને છે, પણ દીકરીની આખે વર્તમાન, ભૂતકાળ ગિરપાતા રહે છે. 'આજની જેમ તે દિવસેય ખૂબ વરસાદ હતો.' એટલે ભૂતકાળ અને વર્તમાન વચ્ચેના સંબંધ સમર્પન સૂચન થાય છે. નાધિકાના ચિત્તમા શૈશવકાળની એક અનુભૂતિ, માના વાત્સલ્યની પ્રતીક્ષિ કરાવતી, મોઝસની મહેક જેવી સમવાપેલી પડી છે. કરી એક વરસાદી બપોરે મા જૂનુ કબાટ ખોલીને બેસે છે, અને તેના પિતા જેને પરણવા માગતા હતા એ દીકરીની શોકી નીકળે છે. અને નાધિકાને પન ભૂતકાળનો સમગ્ર અર્થ બદલાઈ ગયો. વર્ષો સુધી સપરી રાખેલી સ્મૃતિઓ, અકળામણો, વેદનાઓ કહેવાનો અર્થ ન હતો અને છતાં એ બધુ કહેવાઈ ગયું, એ દપતીના કલેશમય છવનનો તાળો મળી ગયો. પણ વાર્તામા સ્થૂળ ઘટનાઓનો કાઈ અર્થ ન હતો એટલે અહીં એનું આલેખન કરવામા આવ્યું નથી. જેને કારણે આ બધુ બન્યું તેને - નાધિકાના પિતાને વચ્ચે લાવ્યા વિના, માત્ર નાધિકાની આખે આખી ઘટના બતાવવામા આવે છે. એવા કલેશપૂર્ણ, વેદનામય વક્તાવરસમા શૈશવની એ વરસાદી બપોરની સ્મૃતિ ધૂટતી રહે છે. 'આખી દુનિયા પ્રલયમા ડૂબે, પણ એનું પર આવુ જ સુરેશિત, હુકાયા સુખમા એને કબૂરી દેતું બીધમ ઊંચુ રહેશે એવું ત્યારે એને લાગેલું. અને માથામા ફરતી બાની એ આગળીએ હાથેળીમા મધમઘન મોગરાનું ન્યનકડુ ફૂલ, આખ ને ગાલ પર ઠંડા પાછીની ફરફર. સુખની આ પરિપૂર્ણ સત્ત એને એવી તો વળગી રહી કે આકાશમા વાદળ વેસતાની સાથે જ એ તારક થઈ ઊંડતી.' નાધિકા જે એકાંતવાસ સ્વીકારી બેઠી છે તેમા જો કોઈ હુક આપનાર હોય તો તે આ વરસાદી સ્મૃતિ. એ માનુ મૃત્યુ થયું ત્યારે એને પણ મોગરાની ગપ જેવી પ્રાપ્તિ થઈ.

પણીબધી વાર્તાઓના કેન્દ્રમા એકલવાઈ પડી ગયેલી સ્ત્રી છે પણ આ એકલવાપાપણને પેલા આધુનિક એકલવાપાપણ સાથે કોઈ નિસબત નથી. આ નાધિકાના સન્દર્ભો માપણી આસપાસના જિવાતા છવનમાથી લેવામા આવ્યા છે. એક ઘેરો અવસાદ બધી વાર્તાઓમા મરવાઈને પડ્યો છે અને છતાં વાર્તાઓને અસિરંકિત બનાવે એવી સામગ્રી અહીં નથી. કરી એક

બીજી વાર્તા જુઓ : ‘છત્રીસમે વરસે ઘટનાની પ્રતીક્ષા.’ અહીં ફરી મૌઢા કુમારિકા સુમિ છે. દાદીના મૃત્યુની સાક્ષી બનેલી સુમિ માબાપ, ફોઈકુંઆની સાથે જીવી રહી છે. દીકરાના અપમૃત્યુના ધારી અવાચક થઈ ગયેલાં વૃદ્ધ રતન ફોઈ ઈંગરાઈ ગયેલા જીવનની છબિ મૂર્ત કરી આપે છે. આ પાત્રોના જીવનમાં આમ તો કશું બનતું નથી પણ નાની નાની વિગતોની પાછળ માનવહૃદયની ભીષણ એકલતા આલેખવાની કુશળતા હિમાંશી શેલતમાં છે. લગ્નની શક્યતા ન ધરાવતી નામિકાને જીવનની એક પળે સાક્ષાત્કાર થયો. બાને શોધવા એ ઓરડીમાં જાય છે ‘પગ સરખા મૂકી એ સ્થિર થઈ ત્યાં તો એણે ત્યાં જ, ઓરડીના અંધકારમાં જ કોક ચોંછું જોયું. એ વળી કોણ ?’ ઓરડી અરીસો હોય તેમ એકીટશે એ ખાટલાની નજીક સરકતા પેલા ચોથા આકારને જોતી, ઓળખવા મથી રહી. પરિચિત હતો એ આકાર, એનું કદ... ખોડંગાતી ચાલ, કમ્મરે ખોસેલો સાડીનો મેલોદાટ છેડો, બાંધેલી ખોખલું પડતું બ્લાઉઝ...છત્રીસ વર્ષે ઘોણા યતા જતા વાળ... કોણ, સુમિ ? ચોથા આકારની ઓળખ મળી ગઈ હતી.’ અહીં કરુણનો ઉત્કટ સ્પર્શ થતો હોવા છતાં ‘કોણ, સુમિ’ કહી દેવાના લોભમાંથી જો લેખિકા ઊગરી ગયાં હોત તો વાર્તાની વ્યંજનામાં વધુ ઉમેરો ધાત.

આ વાર્તાઓમાં કેટલાંક પાત્રો સ્વપ્નજગતમાં સરી જાય છે. સ્વપ્ન દ્વારા વાસ્તવિકતાને મારી હટાવવાના પ્રયત્ન કરે છે. સાથે સાથે કૃત્રિમ રોમેન્ટિકતામાંથી ઊગરી પણ જાય છે. ‘સુંદર, અમૃતા અને વૃક્ષ’ કે ‘પછડાટ’ વાર્તા લો. બંને વાર્તાના કેન્દ્રમાં પુરુષપાત્રો છે. બંનેને આકસ્મિક રીતે બીજાં પુરુષપાત્રોનો ભેટો થઈ જાય છે, એની પાછળ બંને વ્યક્તિ ભાવિ સંબંધોની, જીવનના એક ન જોયેલા ખંડની કલ્પના કરે છે. પહેલી વાર્તામાં નાયકની આંખે સુંદર દેખાડવામાં આવ્યો છે. અચાનક ભટકાઈ પડેલો સુંદર એક મનમોહક, રંગબેરંગી દુનિયા ઊભી કરે છે અને એની પાછે નાયકને પોતાનું દાંપત્યજીવન સાવ શુદ્ધ લાગવા માંડે છે. સાથે જ વાતોડિયા સુંદરે પોતાની, પત્નીની, ધરના કંપાઉકમાં ઉછેરેલા વૃક્ષની વાતો કર્યે જ રાખી છે. સુંદરના વૃક્ષને જુએ એ પહેલાં પોતે એ ઝાડને ક્યાંક જોયું છે. ‘અતિશય રૂપાળું’ રેશમી લુમ્મસમાં તરતું, ‘સફેદ ઝાંપવાળા, ગુલાબી ગુચ્છવાળા અને કમનીય વળાંકો ધરાવતા’ એ વૃક્ષને વાસ્તવ જગતમાં જુએ છે ત્યારે તેને આધાત લાગે છે. ચેખવની સૃષ્ટિમાં જાણે વાચક ભૂલો પડ્યો હોય છે એવું વાતાવરણ છે. નરી અવ્યવસ્થા, સુંદરની દીકી ન ગમે એવી પત્ની જોતાંવેંત નાયક ભાગી જાય છે; વાર્તાના અંતે ફોકસ બદલાય છે. હવે સુંદર કેન્દ્રમાં આવે છે. ‘એના ગયા પછી સુંદર હળવેથી પેલા ઝાડ પાસે ગયો, આંખોમાં જાંબલી રંગની પહેલાં તો હાલક વાગી, પછી વૃક્ષની શોભા પ્રગટ થઈ, ડાળપાન દેખાય નહીં, માત્ર ફૂલો જ ફૂલો... ફૂલોનો જ શફ રેશમી ગાલીચો અને હવામાં ઓગળી ગયેલી એની આછી સુગંધ...’ સ્વપ્ન, વાસ્તવ, કલ્પના, આભાસ - આ બધા છેડા પરસ્પર એવી રીતે ગુંધાઈ ગયા છે કે એમને જુદા પાડવા ખૂબ જ મુશ્કેલ છે. તો ‘પછડાટ’ વાર્તાને જરા જુદી રીતે વિકસાવી છે. અહીં પણ ભાગમાં આકસ્મિક રીતે ભટકાઈ પડેલા સુબંધુની અને રમણિકલાલની વાત છે. જીવનની પાંત્રિકતામાંથી બચવા માટે રમણિકલાલ ચિત્રને પત્રો લખ્યા કરે પણ સામેથી માત્ર માહિતીપ્રદ પત્ર આવતા નાયક પછડાટ અનુભવે છે. પણ એ અનુભવ ફરી પત્ર લખતા રોકી શકતો નથી. આવા દિવસોમાં સુબંધુની મુલાકાત તેમને એક નવી દુનિયામાં, નવી આત્મીયતામાં લઈ જશે પણ સુબંધુ તો એમને ખો આપીને છટકી જાય છે. સુબંધુના જગતમાં રમણિકલાલને જરાય સ્થાન નથી એટલે વળી એમને પત્રજગતમાં પુરાઈ રહેવાનું આવ્યું.

ક્યાંક રેડિયાળ ચરિત્રિયિતિઓ પસંદ કરી હોવા છતાં વાર્તાઓ રેડિયાળ રીતે વિકસતી નથી. ‘જવનિકા’ વાર્તામાં પ્રસન્ન દાંપત્ય જીવન જીવતા સોહન અને દર્શનાના જગતમાં દર્શનાની;

ચોલાનુ આગમન થાય છે નાથિકના જીવનમા આવતા સ્થિત્યતરોના પ્રતિરૂપ માટે બારીઓ ઉપર લગાડેલા પદ્મ ખાસ્તા કામ લાગે છે ક્યારેક કોઈક સ્ત્રીને બદલે પુરુષ આવે પડે છે

અહીં પ્રથમ થયેલી તેવીજ વાર્તાઓમાથી ઉપરની ચર્ચામાં ન સમાવી શકાયેલી વાર્તાઓ પણ સવમપૂર્વક આલેખાયેલી છે 'સમોહન', 'અજ્ઞાત', 'સવય', 'હાથ', 'કાલ સુધી તો' જેવી વાર્તાઓ વાપવપૂર્ણ છે, મનોજગતને તાત્પત્ય છે પણ જીજ્ઞાસુ કેટલીક વાર્તાઓ નબળી છે એ આ સંગ્રહમાથી ટાળી શકાઈ હોત - દા ત 'ઠેકાણુ !', 'ધરબહી', 'એક માણસનુ મૃત્યુ', 'ધ્યાન', 'અશ્વિન નામે એક સન્મિત', 'શ્રી એ સુકુમારવિહાર' પણ 'અંતરાલ' પછી દુઃખ શાળામા બીજે સંગ્રહ લઈને આવેલા હિમાચી રોલત પાસે આટલી સખ્યામા સારી વાર્તાઓ મળી એ જ મોટી પ્રાપ્તિ



(મહામાનવ શ્રીકૃષ્ણ ઝે જ્યોત્સ્ના તન્ના - નગીનદાસ સવલી ૧૯૯૧ પ્રકાશક ઈન્ડિયન હેરીટેજ તન્ના હાઉસ, નાથલાલ પારેખ આર્ગ, મુબઈ ૪૦૦ ૦૩૯ પૃ ૫૮૩ મૂલ્ય રૂ ૨૦૦/)

શ્રીકૃષ્ણ ઉપરના અભ્યાસગ્રંથો વીસમી સદીમા વધ્યા છે મહાભારતની અધિકૃત વાચના તૈયાર થયા પછી શ્રીકૃષ્ણ ઉપર વ્યવસ્થિત અભ્યાસ કરવાનો એક મહત્વપૂર્ણ સ્રોત પ્રાપ્ત થયો પરંતુ આપણા મોટા ભાગના કૃષ્ણચરિત્રો પુરાણોને આધારે તૈયાર થયા છે અને તેમા ય વિકલ્પનાઓએ ઇતિહાસને ઇતિહાસ રહેવા ન દેતા એને કલ્પનારંગી બનાવી દીધો આ ગ્રંથના પ્રવેશકમા સ્પષ્ટતા કરવામા આવી છે 'જગતની અનેક ભાષાઓમા અને ગુજરાતી ભાષામા પણ શ્રીકૃષ્ણની જીવનકથા, હાથ, ચરિત્ર અને યજ્ઞમગાથા રજૂ કરનાર સખ્યાબંધ ગ્રંથો અનેક સદીઓથી લખાતા રહ્યા છે અને હજુ પણ લખાતા રહેશે છેલા પચાસેક વરસમા ગુજરાતના અનેક સમર્થ અને ખ્યાતનામ સાહિત્યકારોએ આધુનિક સદર્ભમાં કૃષ્ણજીવનનું નિરૂપણ કરનાર ચરિત્રગ્રંથો લખવા માગ્યા છે કમનસીબે આ ચરિત્રગ્રંથોમા કૃષ્ણજીવન અંગેની પ્રાચીન પરંપરાઓની રજૂઆત કે અર્થઘટન કરવાને બદલે આ શબ્દરવાગીઓએ મોતપોતાની કલ્પનાના ગુબ્બારા ઉડાવ્યા છે પ્રાચીન પરંપરામા ન હોય તેવા ડાલ્ફનિક પ્રસંગો, માગ્યો અને સવાદોનુ ઉમેરણ કર્યું છે આવા એક ચરિત્રલેખો કાઢીપદમનનો પ્રસંગ સમજાવવા માટે કૃષ્ણને મદારી બનાવી દીધા છે આવા ઉમેરણોનુ સાહિત્યિક મૂલ્ય તો જ હોય તે ખરું, પણ આવા નિરૂપણના કારણે પ્રાચીન પરંપરાઓ સ્પષ્ટ થવાને બદલે ઊલટી દૃષ્ટિત વર્ધે રહી છે '

ભારતીય પ્રજાની સંસ્કૃતિના કેન્દ્રમા બે અવતારી પુરુષો છે એક, મર્પદાપુરુષોત્તમ લેખાયેલા રામ અને બીજા પૂર્ણ પુરુષોત્તમ લેખાયેલા કૃષ્ણ આ બંને ઉચ્ચસદૃશ શક્તિ ધરાવતા હોઈ એમને વિષ્ણુના અવતાર માનવાની એક પરંપરા ઊભી થઈ પણ એમને માનવી તરીકે સ્વીકારી, એમની આસપાસથી ચમત્કારોના જાળાં દૂર કરીને યથાર્થ સદર્ભમાં એમની મૂલવણી કરવી એ વધુ ઉચ્ચનીય ગણાય દુર્ભાગ્યે મધ્યકાળની લોકપરંપરાઓએ કલ્પનાના રંગો પુષ્કળ ઉમેર્યા છે પરંતુ જેમ જેમ દૂર જઈએ તેમ તેમ કલ્પના કરતાં તબ્બની માત્રા વધતી જાય છે એટલે આ ચરિત્ર પામવા માટે મૂળ મહાભારતને ધીરજપૂર્વક ઉઘાડાવવુ પડે રામ અને કૃષ્ણના જીવનચરિત્ર અંગેની વણીબણી સામગ્રી મધ્યકાલીન છે, મધ્યકાળમા વણી વખત કલ્પનાઓમા પણ અનેક ઠેકાણે વિકૃતિઓ પ્રવેશેલી છે ઇતિહાસને ઇતિહાસ રહેવા દેવાને બદલે એમા જેમ

એતદ્

કાવે તેમ ઉમેરણો થયાં છે, પરિણામે ચમત્કારિક અંશોનો આધાર વધુ લેવો પડ્યો છે. એ ચમત્કારો પ્રજાના હોદીમાં એવા વણાયા છે કે આજે પ્રજા મૂળ મહાભારત કે વાલ્મીકિકૃત રામાયણને સ્વીકારવાય તૈયાર નથી. પણ જો સત્ય જણવું હોય તો આ બધાં જળ્યાં ખંભેરવાં પડે - કવિકલ્પનાઓને બાજુ ઉપર મૂકવી પડે અને વ્યવસ્થિત શાસ્ત્રીય સંશોધન કરવું પડે.

નગીનદાસ સંઘવી અને ડૉ. જ્યોત્સ્ના તન્નાએ કૃષ્ણચરિત્ર લખવાનું સાહસ-ના, દુસ્સાહસ કર્યું છે એમ કહીએ તો કશું ખોટું નથી. આ માટે એના મૂળ આધાર સ્તંભોમાંથી પસાર થવું પડે. ઘણી વખત ચિત્ર, શિલ્પ, સાહિત્યમાં આવેખાતા પૌરાણિક કથાવસ્તુઓ મૂળ ઉપર આધારિત હોતાં નથી. મધ્યકાળના જે સંતકવિઓએ રામ અને કૃષ્ણને આધાર રાખીને સાહિત્યકૃતિઓ રચી, ચિત્ર-શિલ્પ સર્જ્યા તે બધાં સર્જકોએ કંઈ રામાયણ-મહાભારતની કથાઓ વાંચી નહીં હોય, પરંપરાથી ચાલી આવતા જાદુ પાઠ કથાકારોએ સંપ્રદાયી આપ્યા હશે, એમાં વળી સર્જકોના સમકાલીન વાતાવરણમાં જાણીતી થયેલી અનેક પરંપરાઓ ગુંથાઈ હશે એટલે પ્રેમાનંદનું દશમસ્કંધ વાંચવાથી કૃષ્ણના વ્યક્તિત્વનો ખ્યાલ ન આવે - હા, કૃષ્ણવિષયને નિમિત્તે પ્રાપ્ત થયેલી કવિતાનો આનંદ મળે. પણ કવિતા એ કવિતા છે; ઇતિહાસ નથી. કૃષ્ણ વિશે લખાયેલાં ચરિત્રોની સાથે આ ગ્રંથને સરમાવવાનું ભગીરથ કાર્ય તો ભવિષ્યમાં થાય ત્યારે ખરું પરંતુ આ ગ્રંથ ભારે પુરુષાર્થથી, મૂળ આધારોમાંથી પસાર થઈને રચાયાની પ્રતીતિ આરંભથી અંત સુધી થાય છે. વળી જ્યારે જીવનચરિત્ર ઉપસાવવું હોય ત્યારે અંધશ્રદ્ધા કે સાંપ્રદાયિક ભક્તિ કામ ન લાગે. જે નિર્મમ અને તટસ્થ બનતો નથી, જરા વધુ મગલ્ય બનીને કહેવું હોય તો જે પોતાના સાહિત્ય પ્રત્યે, પરંપરાઓ પ્રત્યે ક્રૂર બનીને જોતો નથી તેના હાથે વિકૃત ઇતિહાસ જ રચાતો હોય છે. ડૉ. જ્યોત્સ્ના તન્ના અને નગીનદાસ સંઘવીએ આવાં નિર્મમતા, તટસ્થતા દાખવીને કૃષ્ણનું આધારભૂત જીવનચરિત્ર લખવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. રામાયણનો પૂરતો અને પ્રત્યક્ષ પરિચય હોવાને કારણે રામ અને કૃષ્ણની સમાનતા - અસમાનતાનો વિચાર પણ અહીં કરી શકાયો છે.

ભારતમાં કૃષ્ણભક્તિ પાછળ ઠેખીતું કારણ ભાગવત પુરાણ અને તેની પરંપરા છે. પણ આ કૃષ્ણભક્તિએ કૃષ્ણની આંશિક છબિ ઉપર જ ભાર આવ્યો છે એવી આ લેખકોની માન્યતા સાચી છે. બાળકૃષ્ણ અને રાધા સાથે રાસલીલા રમનારા કૃષ્ણની છબિ ભારતની મોટા ભાગની પ્રજાના હૃદયે વસેલી છે. ચિત્રકારોએ, સંગીતકારોએ અને કવિઓએ કૃષ્ણની આ વ્યક્તિતાને જ રંગેરંગે આલેખી છે. પરિણામે કૃષ્ણનાં મહત્વપૂર્ણ પાસાંઓની સદંતર ઉપેક્ષા થઈ છે એમ કહીએ તો પણ ખોટું નથી. ભારતની પ્રજાએ બાળકૃષ્ણના પ્રસંગોમાં ચમત્કારોને માણ્યા જ્યારે યુવાન કૃષ્ણના પ્રસંગોમાં શૂંગારની અતિશયતાને માણી. વિદ્યારથી રાજાઓના આક્રિત કવિઓ, મોઘલ જીવનરીતિએ સર્જેલ વિલાસના વાતાવરણે અને વૈષ્ણવ ધર્મ સંપ્રદાયના વૈભવશાળી વાતાવરણે - આ બધાંએ પક્ષ આવી જ છબિ ઉપસાવી. પણ જો કૃષ્ણની સંપૂર્ણ છબિ ઉપસાવવી હોય, પૂર્ણ પુરુષોત્તમની કલ્પનાને સાચી પાડવી હોય તો કૃષ્ણના પૂર્વાર્ધ અને ઉત્તરાર્ધના છેડાઓને કાળજીપૂર્વક સાંધવા પડે. કૃષ્ણજીવનની ઘટનાઓને સોપાનશ્રેણીમાં મૂકીને તેનો આલોચનાત્મક આલેખ તૈયાર કરવો પડે. આવો વ્યવસ્થિત આલેખ અહીં જોવા મળ્યો છે. લેખકોની એક વાત સાચી છે કે 'રામને મળ્યા તેવા કોઈ વાલ્મીકિ કૃષ્ણને હજુ આજ સુધી સાંપડ્યા નથી.' ચરિત્ર લખવા માટે પુરાણો પાસે ગયા વિના છૂટકો નથી. પણ પુરાણોમાંથી શું લેવા જેવું છે એનો વિવેક જો આ ચરિત્રલેખકોની જેમ ન રાખીએ તો તે નરી અરાજકતામાં સરી પડીએ.

આરંભે આખણી સમગ્ર ઋગ્વેદ જેવા ગ્રંથોથી શરૂ થયેલી કૃષ્ણપરંપરા મૂકવામાં આવી છે. જરાય પ્રભાવવાદી, આત્મકથનાત્મક બન્યા વિના, તટસ્થપણે આ પરંપરા તપાસવામાં આવી છે."

કેન્દ્રમાં રાખીને કૃષ્ણના વ્યક્તિત્વને વધુ ઓષ મહીં અપાયો છે

આ ચરિત્રગ્રંથ આપણા ઇતિહાસ પુરાણોનું શ્રવણ આકલન કરતો હોઈ ખૂબ જ મૂલ્યવાન નીવડ્યો છે. કૃષ્ણમાં નહીં પણ ભારતીય સંસ્કૃતિમાં રસ લેનારાઓને પણ યુષ્મદ ઉપયોગી પુરવાર થશે



(‘વાક દેખા વિવેચનો’ જ્યત કોઠારી, મર્ચ ૧૯૯૩ પ્રકાશક જ્યત કોઠારી, સિકેન્ડ મૂર્જર ગ્રંથરામ કાર્યાલય, નવભારત સાહિત્ય મંદિર, આર આર રોડની કુ, પ્રવીણ પુસ્તક ભંડાર-રાજકોટ પૃ ૧૭૧, મૂલ્ય રૂ ૫૫/-)

પર્ષો પહેલા રણવીર ચૌધરીએ ગુજરાતી સાહિત્યમાં જ્યત કોઠારીની વિવેચનાને મોખસની મજાવી હતી. આજે પણ એ જ રીતે તેમની ઓળખ આપવી પડે. આ ગ્રંથના શીર્ષકથી દોરવાવા જેવું નથી. અહીં વાક જોવામાં નથી આવ્યા. પણ તેમની દૃષ્ટિએ ગ્રંથની ઊંડાણ, સુદૃઢતા કોઈની શોધશરમ રાખ્યા વિના દર્શાવવા નવલસામના જમાનાથી અત્યંત સુધી જે પ્રકારની સમીક્ષાનો આગ્રહ રાખવામાં આવતો હતો તે સમીક્ષાઓ ક્યાં કરવી. પરીણાસના જે ધોરણો પુરોગામીઓ માટે રાખવામાં આવ્યા હોય એ ધોરણો સમજાવીનો માટે પણ રાખવા ઉપાસકર જોશીએ ધાબાભાસા શૈલી, મળમળી શૈલી, કુદરતીશા શૈલી - વગેરે જે વિવેચનશૈલીઓની કડવીતીખી ટીકા કરી હતી તેવાથી જ્યત કોઠારીએ પોતાની જાને હમેશા દૂર રાખી છે. વિવેચનમાં તટસ્થતા, પ્રામાણિકતા, નિર્ભીકતા અગ્રણ્યારે ક્યાંયથી પણ કોઈ પ્રકારની અપેક્ષા રાખવાની ન હોય અને જો આગલી પેઢીઓને પણ અનેક પ્રકારના સમાધાનો કરવા પડ્યા હોય તો આપણા સમયમાં સવ આગ્રા (અર્થાત્ માદલા) બની ગયેલા, પોતાની સહેજ સરખી ટીકા થતાવેત તુટી પડનારા, પોતાના હાથમાં સામયિક હોય તો અગ્રણ્ય પસંદી નાખી પોતાની ધનુતા દેખાડનારા સાહિત્યકારોના જમાનામાં છાવતા જ્યત કોઠારી જેવા સમીક્ષકને ટકી રહેવું કષ્ટ છે અને છતાં તેઓ પોતાની રીતે અડીખમ રહી રાહમાં છે. આવા વિવેચનો શબ્દ જ ગ્રંથેય બને. એટલે જ આવા વિવેચક પાસે બહુ ઓછા પ્રસ્તાવનાઓ લખાવવા જશે.

સાહિત્યજગતમાં કર્તૃત્વના પ્રશ્નો ખાત્ર મળ્યાકાલીન યુગના સદર્જો જ નહીં પણ અર્વાચીન યુગના સદર્જો પણ વિકટ બન્યા છે. સચોટો ક્યા ક્યા પોતાની જોખમી પદ્ધતિઓથી, ઉભક તારણોથી, સરોષન માટે પ્રયોજેલા સાધનોની અશુદ્ધિઓથી બચવા જેવું છે એની વિગતવાર ચર્ચા કલાપીને નિમિત્તે જ્યત કોઠારીએ કરી છે. આટલી બધી ચર્ચા અવારનવાર ક્યાં કરવાનું કારણ સત્યશોધન માટેની નિષ્ઠા અને એ માટે ઉપયોગમાં લેવાતી વસ્તુલક્ષી પદ્ધતિઓ કેવા પ્રકારની હોવી જોઈએ એ સતત પ્રશ્ન કરવાની પિકર.

આ માટે જ્યત કોઠારીને યજ્ઞા મોટા ગજાના વિવેચકો-સર્જકોનો પણ સામનો કરવો પડ્યો છે. દા. ત. ઉપાસકર જોશી નરસિંહ મહેતાના ‘સુદામાચરિત્ર’ને મિત્રઆધારિત રચના તરીકે ઓળખાવતા હોય તો તે સ્વાધના આત્મલક્ષી, વિવાદાસ્પદ લાગી છે. પણ એ માટે પર્યાપ્ત માત્રામાં સામગ્રી મળવી જોઈએ, એ સામગ્રીને આધારે થતા અર્થઘટનો પણ તાત્કાલિકીને થયા હોય તો બાજુ પર મૂકવા જોઈએ. અધ્યાત્મલીન સાહિત્યના સંપાદનના પ્રશ્નો હમેશા વિકટ હોય છે. રજની દીક્ષિત નરસિંહના પદોની શ્રદ્ધેમતાનો પ્રશ્ન ઉપડે છે એને જ્યત કોઠારી આવકારે છે પણ અધિકૃત તથા બિનઅધિકૃત પદોને જુદા પાડવાનું કામ અષ્ટ છે એમ જણાવે છે. આવી સ્થાપનાને માટે પૂરતા

એતદ્

આધારો હોવા જોઈએ; માત્ર તર્કથી ન ચાલે. હસુ યાત્રિક ‘મધ્યકાલીન ગુજરાતી કથાસાહિત્ય’માં પશું સારું લઈ આવ્યા છતાં પણ એમાં હકીકતોની ચોકસાઈનો અભાવ તેમને સાલ્યો છે. જેવી સ્થિતિ મધ્યકાલીન સાહિત્યની તેવી જ લોકસાહિત્યના સંપાદનની પણ. જોરાવરસિંહ જાદવે ‘ગુજરાતની લોકકથાઓ’નું સંપાદન દિલ્હીની સાહિત્ય અકાદમી માટે કર્યું એમાં જો કોઈ ચોક્કસ દૃષ્ટિ-સંયોજન જોવા ન મળે તો ? જે કથાઓ અહીં સંપાદિત થઈ છે કહેવાતી વાર્તાઓ ન હોય અને લેખકોએ લખેલી હોય તો ? એટલું જ નહીં, જેને અધિકારી માનીને ચાલીએ એવા વ્યક્તિ જ જ્યારે અશાસ્ત્રીય સંપાદન કરે ત્યારે એનો આવો ઊછાપોહ આવકાર્ય લેખાવો જોઈએ. જ્યંત કોઠારી તો આવ્યા સંપાદનને રદબાતલ કરાવવાના આગ્રહી છે. યશવંત શુક્લ જેવા ગુજરાતના અગ્રણી સાહિત્યકાર આવ્યા ગ્રંથને આવકારે એ પણ આપણી વિદ્વાતાની દરિદ્રતા જ સૂચવે છે.

સંપાદનના પ્રશ્નો માત્ર મધ્યકાલીન સાહિત્ય, લોક-સાહિત્યને જ નહતા નથી, અર્વાચીન કાળમાં પણ નહીં શકે. સુરેશ જોષીના ‘જનન્તિ યે કિમપિ’ના સંપાદન નિમિત્તે જે લેખો સંપાદિત કર્યા તે દરેકની, ગુણવત્તા તથાસવામાં આવી છે, અરુણ અડાલજી-સુરેશ જોષીના લેખો ઉછીના અનુવાદિયા લાગ્યા છે. સંપાદકની જવાબદારી જ્યંત કોઠારીના શબ્દોમાં ‘ટપાલી’ પ્રકારની નહીં હોવી જોઈએ. સંપાદનો સાચા અર્થમાં સંપાદન હોવાં જોઈએ અને શાસ્ત્રીય પદ્ધતિથી થયેલાં હોવાં જોઈએ. આવી આ શાસ્ત્રીયતા ‘ગુજરાતના સારસ્વતો’ (કે. કા. શાસ્ત્રી)માં જ્યંત કોઠારીને ન દેખાઈ તો તેની પણ આકરી ટીકા કરી છે. રમણલાલ જોષીએ ગ્રંથકારશ્રેણીનું જે સંપાદન કર્યું છે તેમાં ‘કોઈ પણ પ્રકારની સંપાદકીય દૃષ્ટિ કામ કરતી લાગતી નથી’ એવા તારણ પર જવું પડ્યું છે.

જ્યંત કોઠારી માત્ર સંશોધક, ઇતિહાસકાર નથી; એક સફરફ પણ છે. સાહિત્યકૃતિઓના મર્મને સારી રીતે પામી શકે છે. આની પ્રતીતિ સુરેશ દલાલ, મણિલાલ પટેલ, મહત્ત ઓઝાની કૃતિઓની સમીક્ષાઓ કરાવે છે. સુરેશ દલાલના નિબંધો સપાટી પરના, ઉછીની સામગ્રીવાળા, શિથિલ આકૃતિ ધરાવતા, સ્પૂળ ચમત્કૃતિવાળા લાગ્યા છે. યશવંત ત્રિવેદીના ‘કવિતાનો આનંદકોશ’ની સમીક્ષાનું મહેલું જ વાક્ય વિવેચકની (એટલે કે યશવંત ત્રિવેદીની) નિષ્કળતા પ્રગટ કરી આપે એ પ્રકારનું છે; ‘આનંદ શ્રી યશવંત ત્રિવેદીના ચિત્તના આકાશમાં ભરાઈ રહ્યો છે અને આપણને સોંપકર્યો છે માત્ર કોશ.’ અહીં કેટલાક અનુવાદોની સમીક્ષા પણ હાથ ધરવામાં આવી છે. ચંદ્રશંકર ભટ્ટે લોન્ગઈનસના જાણીતા ગ્રંથનો અનુવાદ કર્યો હતો. રોબર્ટ કોસ્ટની જન્મ શતાબ્દી નિમિત્તે ગુજરાતી કવિઓએ તેની કવિતાના અનુવાદો કર્યા હતા. આ બંને અનુવાદોની ત્રુટિઓ અહીં નિર્દેશવામાં આવી છે.

આ બધાં લખાણો કોઈક ને કોઈક રીતે સંપાદકોની, વિવેચકોની, સર્જકોની વિશિષ્ટતાઓ નહીં પણ મર્યાદાઓ બતાવે છે. આને આધારે જ્યંત કોઠારીને ખૂબ જ આકરા દુરારાધ્ય તરીકે ઓળખાવી શકાય. આખા ગ્રંથમાં જો ખૂંચે ખૂંચે તત્ત્વ હોય તો તે આવ્યા ઉત્કૃષ્ટ ગ્રંથની પ્રસ્તાવના; વિવેચનમાં વિશદતા, સ્પષ્ટતા હોવી જોઈએ એ વાત સાચી; અધ્યાપકો કે વિદ્યાર્થીઓ માટે જ્યારે વિવેચન કરવામાં આવે ત્યારે તો એમાં આવ્યા ગુણો હોવા જ જોઈએ. જ્યંત કોઠારીને વિવેચનમાં આ બધા ગુણ છે પણ એ આપણે કહેવાનું હોય, જ્યંત કોઠારીએ કહેવાનું ન હોય. અહીં જે દીર્ઘસૂત્રિતાથી પોતાની વિવેચન શૈલીનો પરિચય કરાવવામાં આવ્યો છે તે પણ ખૂંચે છે. ગુજરાતે તેમની યોગ્ય કદર નથી કરી, એમને અન્યાય કર્યો છે એ કારણ આવી પ્રસ્તાવના પાછળ હશે ?

એપ્રિલ - જૂન ૧૯૯૩

તેમના વિવેચનસમ્રહો જ્યારે એક પછી એક પ્રગટ થઈ રહ્યા હતા ત્યારે પણ આપણા કેટલાક અઝણી સર્જકો-વિવેચકોએ એ વિવેચનાને અધ્યાપકીય વિવેચના કહીને ઉત્સારી પાડી હતી. આ અધ્યાપકીય વિવેચના જ્યારે વહીવટયાચીરીમાં પરિણમે ત્યારે એનું મૂલ્ય નજેરું બની જાય. પરંતુ કોઠારીની વિવેચના બહુ ઉત્કૃષ્ટ સ્વરૂપની અધ્યાપકીય વિવેચના છે અને સાથે સાથે કાવ્ય પણ, ગમે તે કારણે સમાધાન નહીં કરવાની વિવેચના છે. શોભ્ય સમયે સ્વીકૃતિ ન આપવાની જરૂર એક પરંપરા છે અને જે સાથે છીછરા છે એમને આપણે અતિસ્વીકૃતિ આપી બેઠા છીએ. પરિણામે કેટલીક વ્યક્તિઓ અનાસક્ત બની જાય છે. પણ એ રૂબ ભૂલવો સરળ હોતો નથી.



અમારાં નવાં પ્રકાશનો

સુરેશ જોષી સંચય :

સં. શિરીષ પંચાલ. જ્યંત પારેખ

(કાર્યું પૂર્ણ રૂ. ૧૦૦/- પાર્કું પૂર્ણ રૂ. ૧૨૫/-, ડિલક્સ રૂ. ૧૫૦/-

શોધ નવી દિશાઓની

(નવમા દાયકાની સાહિત્યસમીક્ષા)

સં. શિરીષ પંચાલ. જ્યંત પારેખ

(મૂલ્ય રૂ. ૪૦/-)

મરણોત્તર : સુરેશ જોષી, મૂલ્ય રૂ. ૨૫/-

અમારાં આગામી પ્રકાશનો

સ્ટીફન ત્સ્વાઈગની વાર્તાઓ-૧ (અનુ. શિરીષ પંચાલ)

મસ્તકની અદલાબદલી - ટોમસ માન. અનુ. સનત ભટ્ટ

ધનુષ પરથી સનનન (નવમા દાયકાની કવિતા) શિરીષ પંચાલ

નવમા દાયકાની ટૂંકી વાર્તા - સં. હિમાંશી શેલત

ગુજરાતી વિવેચન વિભાવનાઓ :

સં. શિરીષ પંચાલ. સુભાષ દવે. રાજેશ પંડ્યા

ગુજરાતી વાર્તા સંચય ૧, ૨ સં. શિરીષ પંચાલ - જ્યંત પારેખ

ગુજરાતી કવિતા સંચય ૧, ૨, ૩, જ્યંત પારેખ * શિરીષ પંચાલ * રમણ સોની *
જયદેવ શુક્લ * નીતિન મહેતા

સંપર્ક :

સંવાદ પ્રકાશન

ધુપુત્સુ પંચાલ, ૨૩૩/રાજલક્ષ્મી; જૂના પાદરા રોડ, વઘેદરા-૩૯૦ ૦૧૫.

અનુક્રમ

મેતદ્ : એપ્રિલ-જૂન ૧૯૯૩

- સમાન અને છતાં અસમાન :	સ્ટીફન ત્સ્વાઈઝ	૧
આસ્વાદ એક અનવધ સંરચનાનો (નીતિન મહેતા)	અનુ. શિરીષ પંચાલ અવેશ્વામી શર્મા	૧૮
અંધસમીક્ષા	શિરીષ પંચાલ	
ભીક્ષુ મહાકાવ્ય	સં. ભગવાનદાસ સ્વેચ્છ	૨૧
ગુજરાતનો અરેલો	"	૨૪
ગુજરાતગાથા	સં. વીરચંદ ધરમશી	૨૬
પાતાળગક	વિનેશ અંતાણી	૨૯
શિખંડી	જયંત ગાડીત	૩૩
અક્ષર	વર્ષા અડાલજી	૩૬
અંધારી ગલીમાં સફેદ ટપકા	હિમાંશી શેલત	૩૯
મહામાનવ શ્રીકૃષ્ણ	પ્રો. જ્યોત્સ્ના તન્ના	
	નગીનદાસ સંધવી	૪૨
વાંકડેખાં વિવેચનો	જયંત કોઠારી	૪૧
અંધસમીક્ષા		
કથાપદ : સુમન શાહ	ભરત મહેતા	૪૯

ઐતદ્

વર્ષ ૧૪ : અંક ૩-૪ જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર, ઓક્ટો-ડિસેમ્બર, ૧૯૯૩

સંપાદન

શિરીષ પંચાલ * જયંત પારેખ * રસિક શાહ

વિત્તિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૧૧૦-૧૧૮
વર્ષ ૧૪ : અંક ૩-૪ જુલાઈ-સપ્ટે; ઑક્ટો-ડિસે-૯૩

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૫૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ :
રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ ખીયાનગર
એસવી રોડ, સાતાપકૂઝ, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૫૪

જર્મત પારખ માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મી રસ્તો
એમ્બૂર, મુંબઈ ૪૦૦ ૦૭૧

મુમુત્સુ પંચાલ ૨૩૩, રાજલક્ષ્મી
જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા ૩૬૦ ૦૧૫

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને નામે તથા વ્યવસ્થા
અંગેનો પત્રવ્યવહાર મુમુત્સુ પંચાલને સરનામે કરવો

મુદ્રણસ્થાન :
દિશા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧ ફોન : ૨૦૫૭૮

ગુજરાતનાં લોકવાદ્યો

(લોક અને શિષ્ટના વિશિષ્ટ સંદર્ભો)

હસુ યાજ્ઞિક

ગુજરાતના લોકસંગીતનાં લોકવાદ્યોનો અભ્યાસ કરવો હોય તો પહેલાં 'શ્લોક'થી અભિપ્રેત શું છે, તેની સ્પષ્ટતા કરી લેવી જોઈએ. 'લોક' એક વિશિષ્ટ લક્ષણ સંજ્ઞાના સૂચક વિશેષણ તરીકે લલિતકલા, સાહિત્ય, સંગીત, રમત ઇત્યાદિને લાગે છે ને તેની સામે, એ વર્ગથી પૃથક્ એવા વર્ગની સંજ્ઞા માટે 'શિષ્ટ' એવી સંજ્ઞા પ્રયોજતા હોઈએ છીએ. ઉ.ત. શિષ્ટકલાઓ અને લોકકલાઓ, શિષ્ટસાહિત્ય અને લોકસાહિત્ય, શિષ્ટસંગીત અને લોકસંગીત, શિષ્ટરમતો અને લોકરમતો. અહીં સ્પષ્ટતા કરવી જોઈએ તે એ કે, 'શિષ્ટ'થી ઈતર એવો આ જે બીજો વર્ગ ને તેમાં સમાવિષ્ટ થતો બીજો પ્રકાર છે, વિરુદ્ધ અર્થનો પ્રકાર નથી, પરંતુ કેટલેક અંશે જેમની વચ્ચે જન્ય-જનક સંબંધ છે, ક્યારેક સહોદર સંબંધ છે તો ક્યારેક પારસ્પરિક આદાન-પ્રદાનના વાટકી-વ્યવહારનો સંબંધ છે એવા આ બે સ્વયંપર્યાપ્ત અને સ્વતંત્ર વર્ગો કે પ્રકારો છે. શિષ્ટ અને લોક વચ્ચે જન્ય-જનક. બ્રાતૃ અને આદાન-પ્રદાન એમ ત્રિવિધ સંબંધો હોવા છતાં એ બન્ને પ્રકારો પોત-પોતાની રીતે, પોત-પોતાના સ્થાને સ્વતંત્ર અને સ્વયંપર્યાપ્ત છે. એમનું અસ્તિત્વ પોતાના જ દોરેલા વર્તુળ વચ્ચે છે ને એને પૂર્ણતા માટે સામેના વર્ગમાં કોઈ સહાય માટે જવું પડતું નથી. આમ છતાં કલાઓનો, કસબોનો અને રમતગમતોનો જ્યારથી આરંભ થયો ત્યારથી શરૂ કરીને તે છેક આજ સુધી તે બધાંનો લોક અને શિષ્ટ એ બન્ને વર્ગોમાં સમાન્તર ઉછેર થતો રહ્યો છે અને પોતીકો વિકાસ થતો ગયો છે. પરંતુ એ સાથે જ અહીં એ પણ સ્પષ્ટતા કરવી જોઈએ કે કોઈ પણ કલાનો કે એના મુખ્ય પ્રકારનો જન્મ સામાન્ય રીતે લોકનાં થતો હોય છે ને પરંપરામાં પોષણ મળતાં એને જ્યારે કોઈ નિશ્ચિત એવું વિકસિત સ્વરૂપ સિદ્ધ થાય છે, એનાં સ્વરૂપ માટે નિશ્ચાયક બની શકે એવાં લક્ષણો બંધાવા લાગે છે તે પછી એનો પ્રવેશ જુલાઈ - સપ્ટેમ્બર, ઓક્ટો. - ડિસેમ્બર ૧૯૯૩

‘શિષ્ટ’માં થાય છે અને ત્યાં એનું અંતિમ વિકસિત સ્વરૂપ બંધાવા લાગે છે.

આ વાત ‘બોલી’ અને ‘ભાષા’ વચ્ચેના ભેદને સમજવાથી વિશેષ સ્પષ્ટ થશે. બોલીનો જન્મ તો વૃદ્ધને કુંપલ કૂટે એ રીતે સાહજિક રૂપમાં હોકોમાં થાય છે અને એના શબ્દો, વિશિષ્ટ પ્રયોગો, લક્ષણો, લહેકા વગેરેથી એનું સ્વરૂપ બંધાવા લાગે છે ને તે પછી એનાં સ્વરૂપગત લક્ષણોને આધારે તે બોલીનાં વ્યાકરણગત લક્ષણો તારવવામાં આવે છે. અને તેના નિષ્ક્રમ બંધાય છે ને એને આધારે એ બોલીનું નિષ્ક્રમગત રૂપ નિશ્ચિત થતાં તે ભાષા બને છે. મોટાભાગની જે લલિત કલાઓ છે ચિત્ર, શિલ્પ, નૃત્ય, નાટક, સાહિત્ય અને સંગીત જેવી. તેનાં પ્રાથમિક રૂપલક્ષણો હોકસમૂહમાં જ જન્મ્યાં, ઊંઘ્યાં અને પોતીકું ગજુ કાઢવા લાગ્યાં અને એ પ્રકારે નિશ્ચિત ભૂમિકાનો વિકાસ સિદ્ધ કર્યા પછી તેનો પ્રવેશ શિષ્ટમાં થયો અને એનું આખરીરૂપ બંધાયું. આમ ‘લોક’માં જે જન્મ-ઉછેર છે તે પ્રાથમિક ગણીએ તો ‘શિષ્ટ’માં નવપ્રવેશ અને સંવર્ધન દૈનિકિક ગણાય, જેકે આનો અર્થ હરગીઝ એવો નથી કે જે ‘લોક’માં છે તે સઘળું પ્રાથમિક રૂપનું ગણાય અને શિષ્ટમાં થયેલાં એના સંવર્ધન પછી જ એને પૂર્ણ ગણાય. હકીકતે તો લોકમાથી જે કંઈ જે કોઈ તબક્કે શિષ્ટમાં પ્રવેશે છે, તે લોકગત સ્વરૂપનો દૃષ્ટિએ તો ધોતીનો રીતે જ પૂર્ણ હોય છે. પરંતુ શિષ્ટની અપેક્ષાએ શિષ્ટ માટે જ સામગ્રીરૂપ હોય છે. કલ્પો કે કુદરતે જ હવાની ઘપાટોથી અને વર્ષાની ધારાએ કોઈ પથ્થરને કોઈ એક જુદી જ આકૃતિ આપી છે, રૂપ આપ્યું છે, તે એ રચના સાહજિક રચના તરીકે અભૂતપૂર્વ અને એ રીતે પૂર્ણ છે જ, પરંતુ એ આકૃતિને વિશેષ રૂપમાં ઉપસાવવા માટે કોઈ શિલ્પકાર એના પર ટાંકલું ચલાવે ને એના કુદરતે અપ્રગટ કે ગૂઢ રાખેલા અવપ્રયોને ઉપસાવે, મુખરિત બનાવે તો એ એનું ‘રિફાઈન’ રૂપ થયું. મૂળ જે પ્રકૃતિગત હતું, જેમાં કેટલુંક પ્રગટ તો કેટલુંક પ્રચ્છન હતું. કેટલુંક મુખરિત ને બોલકું તો કેટલુંક જોનારની દૃષ્ટિની કલ્પનાને સ્વાધીન હતું એ રૂપ પણ ધોતીની રીતે કંઈ અપૂર્ણ તો નહોતું જ. મૂળ હતું એ પણ ‘ફાઈન’ હતું જ, સહજરૂપમાં એ કોઈ એકના હાથે ‘રિફાઈન’ થયું. અને આવું થતાં જ મૂળનો એક નવો જુદો જન્મ થાય છે. આથી તાત્ત્વિક રીતે તો કુદરતે ધોલી કોઈ આકૃતિની રચના સહજસિદ્ધ અસપ્ત આકૃતિની પ્રાકૃતિક રચના તરીકે તો સ્વયંપ્રકાશ, સિદ્ધ અને સંપૂર્ણ જ ગણાય. ને એમાંથી નવી આકૃતિ બને ત્યારે આ મૂળ કલાપદાર્થ આ નવા વર્ગ માટે માત્ર સામગ્રી બની જાય ને એ સામગ્રીમાંથી આકૃતિ ગણાય. આ વાત કલાને, સાહિત્યને અને રમતગમત એ ત્રણેને લાગુ પડે છે. માટીકામ, ચિત્રકામ વગેરેનો હોકકલા તરીકે જન્મ થયો. એમાં એનો ઉછેર થયો ને પછી તે જ સ્વરૂપો-પ્રકારો લલિતકલાઓ રૂપે વિકસ્યાં. ને તે પછી બે પરંપરા સાથે જ ચાલી. લોકપ્રવાહમાં પરંપરાએ એના નિષ્ક્રમરૂપને ટકાવી રાખ્યું. જરૂરી કાળાનુસારી ફેરફારો કરીને પણ એના પોતીકા રૂપનો ક્રોતવિકાસ જરૂરી રાખ્યો ને શિષ્ટમાં થયેલા કોઈ પણ લલિતકલાના પ્રકારે પણ એ રીતે પરંપરામાં રહીને પોતાનો વિકાસ ચાલુ રાખ્યો. આ રીતે ‘લોકસંગીતમાં’ સિદ્ધ થયેલાં અનેક સગોએ, નિશ્ચિત શ્રવણપથપુર સ્વરજૂથોએ પણ શિષ્ટમાં પ્રવેશ કરી નિયમબદ્ધ નવું સ્વરૂપ સિદ્ધ કર્યું. વાદ્યોમાં પણ આ જ ઘટના બની જેના પર

આગળ વિચાર કરીશું.

પરંતુ અહીં ખાસ સ્પષ્ટતા કરવી જોઈએ કે જ્યારે કોઈપણ લોકપ્રકારનો શિષ્ટપ્રકારમાં વિનિયોગ કરીએ છીએ, ત્યારે તે પછી તાત્ત્વિક રીતે તે 'લોક' રહેતું નથી. શિષ્ટ બને છે. આ વાત હજુ આપણે સમજ્યા નથી એથી 'લોક' સંદર્ભની પાયાની ભૂલો કરતા આવ્યા છીએ. દા.ત. ઘણા પ્રયોગોમાં આપણે કહીએ છીએ કે 'અ' વ્યક્તિ લોકસાહિત્યકાર છે. હકીકતે 'લોકસાહિત્યકાર' શબ્દ જ ખોટો છે. જે સાહિત્યની રચનાનું કર્તૃત્વ કોઈ એક વ્યક્તિનું નથી. આખા સમૂહનું છે. જે રચના એના જન્મ સમયે કોઈ એક વ્યક્તિએ કરેલી રચના હોય પરંતુ કાળક્રમે એની રચયિતા જઞ્ઞમાં ન રહે અને માત્ર રચના જ ટકી રહે ને લોકસમૂહ જ જે રચનાને અવનવા ઉમેરણ-સંવર્ધન પરિવર્તન સાથે કે પછી ક્વચિત્ એના મૂળભૂત રૂપમાં પરંપરામાં ટકાવી રાખે, તેવી રચનાઓને જ લોકસાહિત્યની રચના કહી શકાય. જે રચના કોઈ એક નિશ્ચિત વ્યક્તિની જ હોય, અર્થાત્ જે રચના કવિકૃત છે, તેનો કવિ જ્ઞાત છે તેને સાહિત્યરચના જ કહેવાય. લોકમાં પ્રચલિત હોય એથી જ માત્ર એને લોકગીતની રચના ન કહેવાય. આથી જ તો 'હવે આપ દુલા ભાયા કાગ રચિત લોકગીત સાંભળશો' એવું કહેવાતું હોય ત્યાં માત્ર ગીતરચના જ કહેવું જોઈએ. સ્વ. શ્રી દુલા ભાયા કાગની મોટાભાગની કે બધી જ રચનાઓમાં સાંગોપાંગ લોકગીતનાં જ લક્ષણો છે, પરંતુ એથી કંઈ એ શુદ્ધ લોકગીતની રચના છે એમ કહી ન શકાય. એવું જો કહીએ, સ્વીકારીએ તો નરસિંહ, મીરાં, અખો વગેરેની જે જે રચનાઓ આજ પછા લોકોમાં પ્રચલિત છે, કંઠસ્થ પણ છે તે બધી જ કવિકૃત રચનાઓનો પણ લોકસાહિત્યમાં જ સમાવેશ કરવાનો થાય. આમ લોકસાહિત્યનો અર્થ જ જે સાહિત્ય લોક પરંપરામાં જન્મ્યું, ઊછર્યું અને જીવતું, ધબકતું, તરતું રહ્યું એ છે. આથી લોકસાહિત્યજ હોઈ શકે, લોકકલાવિદ્દ હોઈ શકે પરંતુ લોકસાહિત્યકાર નહીં. 'લોક'નાં જેટલાં પ્રકારો છે, રૂપો છે ત્યાં કેન્દ્રમાં નિશ્ચિત લોકસમૂહ કે સમાજ છે. 'શિષ્ટ'ના જેટલા પ્રકારો છે ત્યાં કેન્દ્રમાં કોઈપણ નિશ્ચિત 'વ્યક્તિ' છે. આમ જન્મ, સંવર્ધન અને પરંપરાનો જેનો સંબંધ સમૂહગત છે તે 'લોક' અને જેનો સંબંધ એ રીતે વ્યક્તિ સાથે છે તે 'શિષ્ટ'.

આ દૃષ્ટિએ ભાટ-ચારણ કે વિશિષ્ટ કથક જ્યારે પોતાની કહેવાતી આવડતના ઉમેરણથી કોઈ કથા કહે છે ત્યારે, સામગ્ય જેવો મધ્યકાલીન કથાકાર કોઈ લોકકથા લઈને પોતાની કથનકલાને ઉમેરીને એને પલ્લમાં નિરૂપે છે ત્યારે કે સ્વ. શ્રી ઝવેરચંદ મેઘાણીથી શરૂ કરીને તે છેક આજના રાષ્ટ્રવજ્ઞ માધડ જેવા લેખકો લોકકથાની સામગ્રી લઈને પોતાની કથનકલાના વિનિયોગથી કથાની ટૂંકીવાર્તા-સંદેશ માંડણી કરે છે ત્યારે તે શુદ્ધ લોકકથા રહેતી નથી. પરંતુ શુદ્ધ લોકકથાની સામગ્રીનો વ્યક્તિનિષ્ઠ કથનશૈલી અને નિરૂપણ રીતિનો વિનિયોગ જેમાં થયો છે એવો લોકકથાશ્રિત વાર્તાપ્રકાર છે. લોકગીતનાં સંપાદનો જુવાઈ - સપ્ટેમ્બર, ઓક્ટો. - ડિસેમ્બર ૧૯૯૩

આ દૃષ્ટિએ શુદ્ધ અને શાસ્ત્રીય સંપાદનો છે કેમ કે ગીતમાં એનો સંગ્રહક કે સંપાદક પોતાનું કશું ઉમેરતો નથી, ઉમેરી શકતો નથી

અહીં આકાશવાણીમાં આપણે જેને લોકસંગીત કહીને રજૂ કરીએ છીએ તેની પણ તાત્વિક અને શાસ્ત્રીય શુદ્ધિનો વિચાર કરવો જોઈએ કોઈ લોકરચનાના ગેય-દાવને અપનાવીને કોઈ કવિકૃત રચના રજૂ કરાવીએ છીએ ત્યારે તે રચના લોકગીતની રહેતી નથી પરંતુ સ્વરસંયોજકે જો એના ઢાળમાં વિશેષ શ્રવણમધુર બનાવવા ખાસ મોટા-તાત્વિક કેરફાર કર્યા ન હોય તો એ દાવ પૂરતું સંગીતતત્ત્વ 'લોક' નું રહે છે આ રીતે ક્રિસ્મ, આકાશવાણી, દૂરદર્શન વગેરેના માધ્યમ દ્વારા વ્યક્તિનિષ્ઠ, આધુનિક, કવિકૃત રચનાઓ લોકસંગીતના પ્રચલિત ઢાળો પર આધારિત સ્વરસંયોજન કરીને રજૂ થાય છે, ત્યારે તો એ સંગીત પણ શુદ્ધ લોકસંગીત રહેતું નથી પરંતુ જેમ સાહિત્યમાં થાય છે તેમ અહીં પણ લોકસંગીતનો એક સામગ્રીરૂપે થતો વિનિયોગ માત્ર છે

પ્રશ્ન હવે એ ઊઠે તો જેને શુદ્ધ લોકસાહિત્ય કહીએ, શુદ્ધ લોકસંગીત કહીએ એ આખરે શું છે ? ક્યા છે એ ? લોકકથાનું લોકબાની કે તળપદી ભાષાશૈલીમાં થતું પુનઃકથન જો લોકકથા ન કહેવાય, ભાટ-ચારણ-બારોટ વગેરે વ્યાવસાયિક ક્ષેત્રો પોતાની પરંપરાગત અને વ્યક્તિગત એની કથનશૈલીનો ઉપયોગ કરીને લોકકથા રજૂ કરે ત્યારે એને ચારસીશૈલીની કે બારોટશૈલીની કહેણીમાં આવતી લોકકથાઓ કહીએ અને શુદ્ધ લોકકથા ન કહીએ તો આવી શુદ્ધ લોકકથા કહેવી કોને ? એને શોધવી ક્યા ? કેવી રીતે ? અને પ્રચલિત લોકકાળો સાથેની આધુનિક કવિકૃત રચનાને પણ લોકકાળોમાં મથેલા સૌન્દર્યકરણના ઉમેરને લોકસંગીત ન કહીએ તો યહી લોકસંગીત, શુદ્ધ લોકસંગીત શોધવું ક્યા ? ક્યાથી ? કેવી રીતે ? જે વાર્તાઓ ઘરે બેસીને દાદાઓ કહે છે કે ચોરે બેઠેલો વાત ઠાઠો બિનવ્યાવસાયિક પણ વાર્તા કહે છે ત્યારે પણ શું એમાં વ્યક્તિગત કથનશૈલીના ઉમેરણો હોતા નથી ?

આ પ્રશ્નોના ઉત્તરો અને નિરાકરણો સરળ નથી વાર્તાને સંગીત શુદ્ધ લોકના હોય છે ત્યારે, અને એનું નિરૂપણ કે રજૂઆત બિનવ્યાવસાયિક દ્વારા થાય છે ત્યારે પણ એ હોય તો છે વ્યક્તિનિષ્ઠ, સામૂહિક નહીં અને એ જગ્યાએ વ્યક્તિનિષ્ઠ હોય ત્યારે એમાં વ્યક્તિગત તત્ત્વો તો આવે જ છે સારી વાત કહેનારો વ્યાવસાયિક ન હોય છતાં વાર્તાને રસપ્રદ બનાવવા માટે પોતાની કથનશૈલીની આવડતનું ઉમેરણ કરે છે અને એ રીતે કોઈ પ્રામવનિતા કે આદિવાસી વ્યક્તિ પણ પોતાના જીવનશાંતિના ગીતને જાય છે ત્યારે એ વ્યક્તિના ગળાની ખૂણીઓ, મીઠાચ, હલક, સહજસિદ્ધ એવા સ્વરના આદોલનો, ઝમઝમા, સરકત, મૂરકી, વગેરે પણ ઉમેરાતા હોય છે આમ સંગીત આ પરિસ્થિતિમાં પણ વ્યક્તિ દ્વારા રજૂ થાય છે ત્યારે એમાં વ્યક્તિનિષ્ઠ ઉમેરણો અને સૌન્દર્યકરણ / 'ડેકોરેશન' હોય જ છે એ વસ્તેઓએ અશે સ્વર સંયોજકે લોકતરજ કે લોકઢાળ પર

એતદ્

બાંધેલા ગીતમાં હોય છે. તો પછી સ્વરસંયોજકની રચના શુદ્ધ લોકસંગીત નહીં ને સામાન્ય વર્ગની પરંતુ ગાયક તરીકેની વિશેષ ગણાની ખૂબીઓ કે લાયકાત ધરાવનારની રચનાઓનું ગેય રૂપ પણ શુદ્ધ લોકસંગીત કેમ કહી શકાય ?

આ પ્રશ્નો વાજબી છે. પરંતુ વાર્તાનું બિનવ્યાવસાયિક દ્વારા કથન થાય અને એમાં જે વ્યક્તિનિષ્ઠ કથનશૈલીનાં ઉમેરણો છે તે અને કોઈ સાહિત્યકાર છે એના દ્વારા કથનશૈલીનું ઉમેરણ થાય તે તાત્ત્વિક રીતે સૂક્ષ્મ ભેદ ધરાવે છે. એ રીતે કોઈ બિનવ્યાવસાયિક કે વ્યાવસાયિક પણ શુદ્ધ લોકગાયક પોતે જ કોઈ ગીત ગાય અને તેમાં પોતાના ગણાની મિઠાશ ઉમેરવા માટે સ્વરના વિવિધ લગાવોનો અનાયાસ સાહજિક ઉપયોગ કરીને વ્યક્તિનિષ્ઠ લાક્ષણિકતાનો ઉમેરો કરે તે અને કોઈ સંગીતકાર સ્વર સંયોજન કરીને જે કંઈ ઉમેરણ કરે તે પણ તાત્ત્વિક રીતે સૂક્ષ્મ ભિન્નતા ધરાવે છે. બિન-વ્યાવસાયિક વાર્તાકથક અને ગીતગાયક પોતાની જે જે વ્યક્તિનિષ્ઠ ખૂબીઓ ઉમેરતા હોય છે તેનું મૂળ પણ 'લોક'માં જ હોય છે. કેમ કે, એણે 'શિષ્ટ'નો અભ્યાસ કરીને સમપ્રયોજન કર્યું જ આપાત્ કર્યું હોતું નથી. પરંતુ આધુનિક સાહિત્યકાર ટૂંકી વાર્તાના કલાસ્વરૂપની સભાનતા સાથે જ્યારે કોઈ પ્રચલિત લોકકથાને વાર્તામાં ઢાળે કે સંગીત-નિયોજક લોકઢાળ લઈને પણ આધુનિક શ્રોતા માટેની ગેય-રચનામાં જે કંઈ ઉમેરે છે ત્યારે તે બધાં જ ઉમેરણોનાં મૂળ 'લોક'માં જ હોતાં નથી, પરંતુ 'શિષ્ટ'માં પણ હોય છે.

'લોક' અને 'શિષ્ટ' એ બે વર્ગોની આટલી ચર્ચા પછી પ્રશ્ન થાય કે એ વર્ગોનાં ઓળખચિહ્નો કયાં ? લક્ષણો કયાં ? ધોરણો કયાં ? જ્ઞાના આધારે કહી શકીએ કે અમુક કલા, સાહિત્ય કે રમત લોકની છે અને અમુક 'શિષ્ટ'ની છે. આનું નિરાકરણ કરી શકીએ એવાં કેટલાંક લક્ષણો આપણે તારવી શકીએ છીએ.

'લોક'માં જેનો સમાવેશ થાય છે એનાં લક્ષણો આ પ્રમાણે છે :

- (૧) એનાં જન્મ-ઉછેર-સંવર્ધન સમૂહમાં, લોકમાં હોય છે.
- (૨) એ પરંપરામાં જ જન્મતાં, વિકસતાં, લોપ પામતાં કે નવસર્જન પામતાં રહે છે.
- (૩) કાળક્રમે જેમ ભાષા, સામાજિક પરિસ્થિતિ, સંદર્ભો વગેરે બદલાય તેમ કાળક્રમે અનાયાસ જ એનો લોપ થાય છે, કે નવાવતાર થતો રહે છે. પરિવર્તન થતું રહે છે ને ક્યાંક કેટલું આત્મરૂપ હોય તેનું જ રૂપ ખેંચાતું આવે છે.
- (૪) એ માટે બાહ્ય સાધનસામગ્રી, સંપત્તિનો ઓછામાં ઓછો અને આછામાં આછો ઉપયોગ હોય છે. જે કંઈ અલ્પ સાધનસામગ્રીનો એમાં ઉપયોગ થાય તે સાધનસામગ્રી પણ સાદી, પ્રાકૃતિક અને સામાન્ય રીતે સર્વસુલભ હોય છે.
- (૫) એ માટેનાં જ્ઞાન સંસ્કાર સ્વાભાવિક રીતે જ પરંપરાગત મળતાં રહે છે. કોઈ વિશેષ શિક્ષણ લેવાનું જરૂરી બનતું નથી.

આ દર્શાવ્યાં છે તે અને કેટલાંક અન્ય સાદાં લક્ષણોને આધારે જ કોઈ લા 'લોક'ની છે કે 'શિષ્ટ'ની, કોઈ સાહિત્યરચના 'લોક'ની છે કે 'શિષ્ટ'ની, જુલાઈ - સપ્ટેમ્બર, ઓક્ટો - ડિસેમ્બર ૧૯૯૩

‘લોક’ની છે કે ‘શિષ્ટ’ની તેનો નિર્ણય કરી શકાય છે. આંબળોપાટો, ચોર-પોલીસ, આંબલીપીપળી, ઘમાલઘોડો, આટલે આટલે પાણી, અચકો-મચકો એવી કીર્તિપદ્ધતિ સમૂહગીત લોકરમત લોક કે પછી નવકાકરી જેવી નિર્મિત વ્યક્તિસંસ્થા જેવી લોકરમત લક્ષમાં લેશો તો એમાં ઉપર દર્શાવેલાં લક્ષણો પૈકીનાં જ મોટાભાગનાં લક્ષણો હોવાનાં. કબડ્ડી, ગેંડીદડો વગેરે રમતો જુઓ ને આધુનિક રમતોની ઉત્ક્રાંતિનો ઇતિહાસ તપાસશો તો જણાશે કે આગળ કહ્યું છે તેમ કેટલીક રમતો જે મૂળભૂત લોકરમત હતી તે જ કાળક્રમે શિષ્ટમાં પ્રવેશીને આધુનિક રૂપ પામી છે. અને એ રીતે જ સંસ્કૃત પ્રજાઓની વીરપૂજની વૃત્તિથી લોકપ્રવાહમાં જન્મેલાં-ઉછરેલાં લોકગીતના રાસકાઓ, મેલકમાંથી જ કાળક્રમે એધિક ઓંક શ્રોષ અને એધિક કાવ્યો સિદ્ધ થયાં છે. લોકગીતના ગેયકાઓની દીર્ઘ પરંપરા ચાલી અને એમાંથી જ કાળક્રમે કથા કથા સ્વરજૂથોથી શ્રવણમધુર સ્વરાનુક્રમો સંસિદ્ધ થાય છે એના ગાણિતિક સિદ્ધાંતો કે વ્યાકરણોને આધારે જ વિવિધ રાગોની સૃષ્ટિ જન્મી છે ને એ રીતે રાગસંગીતનું મેળ રૂપે કે ઘાટ રૂપે ગણિત માંડી શક્યા એ પછી જ સ્વીકૃત નિયમની શિસ્તમાંથી પુખ્ત રાગ અને તેનાં કૂળના અન્ય રાગો, સમિશ્રી, પિશ્ચરાઓ, અભિનવ રાગો સંસિદ્ધ થયાં છે. ભારતીય કુળમાં તો પ્રદેશ ભેદે પણ રાગ શ્રોણભાષા છે ને મારુ, ગુર્જર, ગોડ વગેરે રાગ સાથેની જે સંજ્ઞાઓ છે તે તે પ્રદેશ સાથે સંકળાયેલા લોકસમૂહના આનંદસ્વરૂપની વિશિષ્ટતા કે લાક્ષણિકતાના સૂચક છે એટલું જ નહીં પરંતુ એ પ્રકારના રાગોનો જન્મ પણ સંભવતઃ એ પ્રદેશના લોકસંગીતમાં થયો છે. સ્વગદે દશમ-મંડળમાં જે કથાઓ છે યમ-યમીની, પુરુરવા-ઉર્વશીની, તેનાં મૂળ પણ ‘લોક’માં છે અને સામાન્ય તથા વેદમંત્રોમાં જે રાગ ભૈરાવીના સ્વરો છે તેનો સંબંધ જન્મ-જનક કે પછી સહોદર સંબંધ લોક સાથે છે. કેમ કે આજ પણ ભોપા રબારીઓ જે આરણ્ય ભાષ છે તેની સ્વરભંધ અને વેદમંત્રોની સ્વરભંધ એક જ છે. જેની વિગત મેં અન્યત્ર આપી છે^૧. ઘસીટ, મીંઠ, ગમક, ઝમકમાં વગેરે સ્વર લગાવ માનવોએ વિવિધ પશુપક્ષીઓની બોલીના અનુકરણે સંસિદ્ધ કર્યાં ને કાળક્રમે લોકસંગીતના જન્મ અને સંવર્ધન થયા તેમાંથી અનેક શ્રવણમધુર કાળો નિષ્પન્ન થયાં ને એના સ્વરોના પૃથક્કરણ અને અભ્યસથી રેખની સ્વરસંગતિ, નિ-પની સ્વરસંગતિ, ગમરેસા જેવા સ્વર વિશેષના વદ્યપ્રયોગો, કોમળ અને શુદ્ધ ગાંધાર અને નિષાદનો સંયુક્ત પ્રયોગ કરવા જતાં કોમળની શ્રુતિ પરથી શુદ્ધની શ્રુતિ પર પહોંચતાં વચ્ચે શ્રુતિસરહદે નિષ્પન્ન થતો કાકલિધ્વનિ વગેરે લક્ષણો આવ્યાં અને એને આધારે જ કથા સ્વરો કઈ રીતે સાથે લેવાથી સ્વરજૂથ કલ્પિત થઈને છે એનું જ્ઞાન થયું જે અંતે શિષ્ટ રાગ સંગીતમાં પરિણમ્યું. ને એ રીતે રાગ સંગીત અને લોકગીત સંગીતનું આદાનપ્રદાન લોકસંગીત સાથે થયું ને શિષ્ટ સંગીતમાં જે સંસિદ્ધ થયું તેનો પણ લાભ લોકસંગીતે લીધો.

આમ રમત લોય, સાહિત્ય લોય કે સંગીત લોય, એનો આદિ સંબંધ ‘લોક’ સાથે છે કેમ કે એનાં મૂળ ત્યાં છે. અને શિષ્ટમાં જે કઈ સંસિદ્ધ થાય છે તે પછી સમૂહનું ખાત ન

૧. જુઓ શ્રીરેલ વાય છે - સં. ડૉ. ભાવણી, સ્વરાંકન. ડૉ. હનુ પાલિક પૃ. ૧૧

રહેતાં વ્યક્તિનું બને છે ને તેમાં સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરવા માટે વ્યક્તિગત શિક્ષણ પણ જરૂરી બને છે. જે 'લોક'માં જરૂરી નથી. કોઈ લોકસંગીત માટે, સાહિત્ય માટે, રમત માટે વ્યક્તિગત ઔપચારિક રૂપનું શિક્ષણ લેવાનું જરૂરી નથી, કેમ કે પરંપરા જ એનાં સંસ્કારો દૃઢ કરે છે અને મોટાભાગે એક સમૂહ જ એની રજૂઆત કરે છે ને ત્યારે રજૂઆતમાં કોઈ વ્યક્તિગત ભાર, હિસ્સો કે જવાબદારી રહેતાં નથી.

અહીં 'લોક' એટલે શું એનો પણ વિચાર કરવો જરૂરી છે. લોક એટલે સમૂહ. પરંતુ સમૂહ એટલે કોનો ? કેટલો ? ક્યાં ? આને કામચલાઉ સમજવા માટેની વ્યાખ્યા કરવી હોય તો કહી શકાય કે લોક એટલે સમાજના નિશ્ચિત વર્ગનો નાનો કે મોટો, કોઈ એક પ્રયોજન સાથે મળીને સિદ્ધ કરવા માટે અનૌપચારિક સ્વૈચ્છિક રીતે એકઠો થયેલો સમૂહ. અહીં છેલ્લું છે તે મહત્વનું છે. રસ્તામાં, બજારમાં, સ્ટેશને પણ લોકોનો સમૂહ છે. પરંતુ એ આખો સમૂહ કોઈ એક જ પ્રયોજન માટે એકઠો થયેલો છે ખરીદી માટે, બહારગામ જવાના હેતુથી, પરંતુ એ હેતુ સહુએ પોતપોતાની રીતે જ સિદ્ધ કરવાનો છે, સાથે મળીને નહીં. આથી રેલવે સ્ટેશનની કે બજારની ગરદી એ આપણી દૃષ્ટિએ 'ફોક' નથી. બીજું ઉદાહરણ લો. પંદરમી ઓગસ્ટ કે એવા કોઈ નિમિત્તે સ્કૂલની કસરત-ડ્રિલ માટે, લશ્કરી જવાનો દ્વંચ કે યુદ્ધ માટે, વિદ્યાર્થીઓ ભણવા માટે એક વર્ગમાં, વિધાનસભામાં કે લોકસભામાં રાજ્ય કે રાષ્ટ્રનો વહીવટ કરવા માટે જે એકઠાં થયાં છે તેમનો એકઠા મળ્યાનો હેતુ એક જ છે પરંતુ તેને અનૌપચારિક અને કેટલેક અંશે સ્વૈચ્છિક નહીં કહી શકો. અને એ પણ 'ફોક' નથી. કોઈનાં લગ્ન છે અને સ્ત્રીઓ એનાં આનંદ-ઓછવને ગીતથી વધાવતી એકઠી થઈ છે. તેવતેવડી વ્રતધારિણીઓ ગીત ગાતી ટોળે ફરતી ધૂમી રહી છે, ચોકમાં રાતની નિરાંતમાં ગરબા-સસ લઈ રહી છે, રાતી-જગો ફરતી પરિણીતાઓ ભેગી મળી મોજથી ઠઠામશ્કરી માટે કોની કોની મેડીએ ચડિયા ચોર કે હંબો હંબો વીંછીડો જેવી રચનાઓ ગાઈ રહી છે, લગ્નનાર, ખાંડનાર, ટીપનાર, સમૂહ એક જ પ્રકારનો સતત શ્રમ કરતો લોકોનો- નરનો, નારીઓનો કે નરનારીઓનો સમૂહ એકવિધતાનો કંટાળો અને થાક દૂર કરવા માટે સામૂહિક સ્થના ગાઈ રહ્યો છે ત્યારે તે તે સમૂહ 'લોક' છે. આથી ઊલટું કોઈ ધર્મ-ઉત્સવ કે કથામાં કથાશ્રવણ કે કોઈ ધાર્મિક વિધિ માટે ભેગો થયેલો સમૂહ છે ને કોઈ ભજન ધૂન ગાય છે ત્યારે એ નિશ્ચિત વર્ગ 'ફોક' છે એમ નહીં કહી શકાય.

આમ 'લોક' શું છે, એનું નિશ્ચિત સર્વમાન્ય એવું કે શાસ્ત્રીય રીતે સ્વીકૃત ગણી શકાય એવું કોઈ લક્ષણ બાંધવામાં ઘણા પ્રશ્નો છે. પરંતુ સામાન્ય વિભાવના સ્પષ્ટ કરવામાં ખાસ મુશ્કેલી નથી. આ માટે લોકના સમૂહના પણ કેટલાક દેખીતા પ્રકારો પણ લક્ષમાં લેવા જરૂરી છે. ઉપરની ચર્ચા પ્રમાણે એક હેતુ માટે ને સામૂહિત રીતની તેની સિદ્ધિ માટે એકઠો થયેલો સમૂહ તે લોક એટલું બરાબર, પરંતુ એ લોકો તે સમાજના કયા વર્ગના ? નગરના ? ગ્રામના ? ગિરિના ?

'ફોક' સંજ્ઞાથી આપણને જે અભિપ્રેત છે તે મુખ્યત્વે નાગરિકોનો, એટલે કે નગરમાં

વસતા લોકોનો સમૂહ નહીં, પરંતુ ગ્રામજનોનો સમૂહ. આમાં નગરજનોના સમૂહને સંપૂર્ણ બાદ કરી ન શકીએ, પરંતુ નગરના જનોનો સમૂહ જ્યારે મળે છે અને એમને મળવાનાં જે નિમિત્તો છે તથા શૈક્ષણિક-સાંસ્કૃતિક એમનું જે સ્તર કે યોગ્યતાઓ છે તે ગ્રામજન કે ગિરિજન કરતાં પૃથક્ છે. આથી સામાન્ય રીતે નગરના જનોના સમૂહને અને એકઠા મળવાના નિમિત્તોને 'ફોક' સાથે પ્રત્યેક સંદર્ભમાં સાંકળી નહીં શકો. ને આવો સમૂહ પણ એમાં બહુપતી શિશિતોની હોવાને કારણે જે રમત રમશે કે ગીત ગાશે એનો સંબંધ પણ ખુબત્વે તો 'શિષ્ટ' પરંપરા સાથે જ અનુબંધ ધરાવતો હોવાનો. આથી જિલ્લે ગ્રામજનો કે ગિરિજનોના લોકસમૂહમાં બને છે, અને સમૂહ જે રમત રમશે, કલા અજમાવશે, ગીત ગાશે એનો અનુબંધ એમની જાતિ - જાતિ સમાજગત પરંપરા સાથે રહેવાનો. આથી 'ફોક'ની વિભાવનામાં ખુબત્વે ગ્રામસમાજના સમૂહનો સમાવેશ થાય છે. અને ગિરિજનોના સમૂહને અને એમની કલાઓને પણ હવે આપણે 'ફોક'થી જુદી પાડીને 'ટ્રાઈબલ'ની વિભાવનામાં સમાવીએ છીએ. આનું કારણ એ છે કે ગ્રામજનો જે સમાજ છે તેમાં જાતિ, જાતિનું વૈવિધ્ય છે. ભાષા, સ્તર, આર્થિક સાંસ્કૃતિક ધરતર વલણ, ધર્મપંથ વગેરેનું પણ કેટલુંક વૈવિધ્ય એ સમૂહમાં હોવાનું. પરંતુ આથી જિલ્લે ગિરિજનોનો જે સમાજ છે અને તેના કોઈ વર્ગનો એક સમૂહ મળે છે ત્યારે એમાં સમાવિષ્ટ થતી વ્યક્તિઓની જાતિ કે જાતિ, ભાષા, ધર્મ, સાંસ્કૃતિક કે સામાજિક સ્તર જુદાં નથી, એક જ છે. આથી 'ફોક'ની દૃષ્ટિએ તો ગિરિજનોનો સમાજ-સમૂહ જ એક જ સ્વરમાં મેળવેલાં બધાં વાદ્યો જેવો છે. આ બે વર્ગની તાત્વિક ભિન્નતા અને ભેદને કારણે ફોક-લિટરેચર, ફોલ્ક્લોરિક કરતાં ટ્રાઈબલ-લિટરેચર અને ટ્રાઈબલ મ્યુઝીક કેટલેક અંશે સૂક્ષ્મ અને તાત્વિક ભિન્નતા ધરાવે છે. આથી શિષ્ટના સંદર્ભે ગ્રામ સમાજ-સમૂહને જો પ્રિમિટીવ કહીશું તો ગિરિજનના સમાજને પ્રિમિટીવ પ્રિમિટિવ કહેવો પડશે. શિષ્ટ સાહિત્યનો કોઈપણ મોટોક કેટલી પ્રાચીન છે એ જાણવાનું એક સાધન તે ફોક લિટરેચરની ઓરલ ટ્રેડિશન છે તો એથી પણ આગળનું પ્રાચીનતમ મૂળ જાણવાનું બીજું સાધન ટ્રાઈબલ લિટરેચરની ઓરલ ટ્રેડિશન છે. કોઈ પણ આજના આધુનિક સમાજના શિષ્ટ સાહિત્યનો પૂર્વાનુબંધ એ દેશની ફોક અને ટ્રાઈબલ ઓરલ ટ્રેડિશન સાથે હોય છે. વેદનાં કથાઓ, બ્રાહ્મણગ્રંથ, ઉપનિષદ, આગમગ્રંથ, જાતકકથાઓ, રામાયણ, મહાભારત વગેરેમાં જે જે કથાઓ આવી છે તેનાં કેટલાંક મોટીક ને કેટલીક તો સાંગોપાંગ એવી કથાઓનાં મૂળ લોકસાહિત્ય અને આદિજાતિ સાહિત્યમાં મળે છે. રામકથાના સંદર્ભે કેટલાંક કથાઓ જે વાલ્મીકિમાં નથી, જુહારીકાસમાં નથી, પરંતુ રામાયણમાં બોદ્ધ અને જૈન ગ્રંથોમાં છે તે ગુજરાતી લોકગીતોમાં છે એટલું જ નહીં પરંતુ કાશ્મીરી પરંપરામાં જૈન, બૌદ્ધપરંપરામાં અને ગુજરાતી લોકપરંપરામાં જે મળે છે તે દક્ષિણની આદિજાતિની રામકથામાં પણ છે. ભારતમાં રામકથા, કૃષ્ણકથા અને પાંડવકથાની કંઠપરંપરા અને લિખિત પરંપરા કેટલી પ્રાચીન અને અન્યોન્માકિત છે તેમજ આ બંને પરંપરા માત્ર પરોપજાતી જ નહીં પરંતુ પોતપોતાની રીતે સ્વતંત્ર પણ છે. જેની વિગત મેં મારા 'ગુજરાતી લોકગીતોમાં રામચરિત'નાં મારા

સંપાદનમાં આપી છે.^૨ જે વાત સાહિત્ય માટે છે તે જ વાત સંગીતને અને વાદ્યોને પણ લાગુ પડે છે.

‘લોક’ અને ‘શિષ્ટ’ એટલે શું અને તેનો પારસ્પરિક સંબંધ શો છે તેની આટલી વિસ્તૃત ભૂમિકા પછી જ લોકસંગીત અને લોકવાદ્યો ગુજરાતના મુખ્ય સંદર્ભે વિલોકીએ. જેમ લોકસાહિત્ય એટલે શું એની કોઈ એક સર્વમાન્ય, સ્વીકૃત અને શાસ્ત્રીય વ્યાખ્યા બાંધવાનું મુશ્કેલ છે તેમ લોકસંગીત અને લોકવાદ્યની પણ વ્યાખ્યા બાંધવાનું મુશ્કેલ છે. પરંતુ ‘લોક’ એટલે શું, એની આટલી સ્પષ્ટતા અને ભૂમિકા પછી લોકસંગીતની વિભાવના સ્પષ્ટ કરવામાં કેટલીક સરળતા થાય છે. લોકસંગીતને સમજવા માટેની વ્યાખ્યા બાંધવી હોય તો કહી શકાય કે જે સંગીત, એનાં નિશ્ચિત એવાં સ્વરજૂથો અને લોકઢાળોમાં લોકની પરંપરાથી ઊતરી આવ્યાં છે તે લોકસંગીત, જેહે આમ કહેવા જતાં ફરી પ્રશ્ન એ થાય કે જેને આપણે શિષ્ટ સંગીત કહીએ છીએ તે રાગસંગીત, શાસ્ત્રીયસંગીત અને ઉપશાસ્ત્રીય અને લોકરંજક (પોપ્યુલર) સંગીત પણ પરંપરાથી જ ઊતરી આવ્યાં છે. પરંતુ એ પરંપરા છે તે ‘શિષ્ટ’ની છે. કોઈ વ્યક્તિનિષ્ઠ એવા પ્રયાસોએ, વિશેષ અભ્યાસાન્તે પ્રાપ્ત થતી કાળે લિખિત, કુનેહ, અને જ્ઞાન પછી સિદ્ધ થયેલી સાધનાનું પરિણામ છે. આથી એ પરંપરામાં જે નિયમો, પ્રગટ અને સ્વીકૃત એવાં નિયમોનું જે બંધન હોય, ધોરણ હોય તે આ લોક પરંપરાને લાગુ પડતું નથી. અને આ રીતે સિદ્ધ થયેલાં જે બે મુખ્ય સંગીત પ્રકારો કે પ્રવાહો થશે - લોકસંગીત અને શિષ્ટસંગીત - તેમાં લોકસંગીત ‘લોકસંજ્ઞા’ અંતર્ગત પ્રકાર તરીકે પરંપરાગત પ્રાપ્ત થતો વિદ્યાકલાસંસ્કાર છે, જ્યારે શિષ્ટસંગીત એ રીતે વ્યક્તિગત અભ્યાસ-સાધન-વિદ્યાની સાધનાનું પરિણામ છે. આ રીતે શિષ્ટસંગીત જેની પાસે સ્વરસાધના નથી, તાલજ્ઞાન નથી એના માટેની કલા નથી. તો સામે પક્ષે લોકસંગીત એ એવી વસ્તુ છે કે એમાં પણ સ્વરની શુદ્ધિ અને તાલનું નિશ્ચિત બંધન હોય છે. છતાં એનાં ગાનાર-ઝીલનાર માટે અભ્યાસ-સાધના નહીં પરંતુ ગાવાની-ઝીલવાની શક્તિ અને એ માટેનો પરંપરાગત મળેલો ચિત્તનો સંસ્કાર આવશ્યક છે. લોકસંગીતનો તો વ્યક્તિગત ગેય રચનાને મુકાબલે ઘણો મોટોભાગ તો સમૂહ ગેય રચનાનો છે, સમૂહગાન સમવેતગાન-કોરસનો છે આથી એના સ્વરનું અને તાલનું નિયંત્રણ તો આપોઆપ એક આખા નાના કે મોટા સમૂહ દ્વારા લોહીના નાદે, લોહીના લયે જ સાહજિક રીતે થતું હોય છે.

આથી જ તો લોકસંગીતનું પ્રાથમિક અને સૌથી અગત્યનું વાદ્ય તે ઢોલ છે. નૃત્ય અને ગીત ‘લોક’માં ભગિની કલાઓ જ રહી છે. જે રીતે ‘શિષ્ટ’માં સ્થાપત્ય અને શિલ્પ. આથી માત્રા, લય, તાલ વગેરેમાં આખું શરીર અને માધ્યમ રૂપે પ્રયોજવાની ક્ષમતા હોય છે. વ્યક્તિગાનમાં તો ગાનાર માટેનું પોતીકું અંગભૂત એવું સાધન તે હાથથી અપાતી તાલી કે આંગળીથી વગાડતી ચપટી કે પગની પાની કે પંજો પછાડીને અપાતો ઠેકો છે પરંતુ ર. જુઓ ગુજરાતી લોકગીતોમાં રમચરિત અને પાંડવકથા સં. સત્ય યાજ્ઞિક - ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, પ્રકાશન.

જુલાઈ - સપ્ટેમ્બર, ઓક્ટો. - ડિસેમ્બર ૧૯૯૩

‘લોક’ના સમૂહગાનમાં તો હાથ, પગ, ઠેકો, તાલી બધું જ છે ને સાથે જ સમયનું કાલમાપન કરીને ખંડ વિભાજન કરતો ઘેરા રવે ગુંજતો ઢોલ છે. આમેય તે કોઈ પણ પ્રાણી જન્મે છે ત્યારે ઘબકતું દૃઢ્ય લઈને જન્મે છે ને એને જન્મની સાથે જ લોહીની નિશ્ચિત ગતિના લયનો અનુભવ નિશ્ચિત ગતિથી ઘબકતું દૃઢ્ય આપે છે. ને માણસને તો એ ધણી એક વિરોધ લાભ એનાં ઉછેરમાં ઘોડિયામા સૂતા, હાથરક્ત સાંભળતાં ને નિશ્ચિત ખંડની તાલીની જેમ માતાના વત્સલ હાથના ઠેકાથી જ તાલજ્ઞાન સિદ્ધ થાય છે ને એ ધણી સામૂહિકજીવનનાં સંસ્કારો જ એના તાલજ્ઞાનના સંસ્કારો દૃઢ કરે છે જે આ પ્રકારના સમૂહગાનમાં એને ઉપયોગી બને છે.

ઓછામાં ઓછાં અને આછાં પ્રાકૃતિક સાધનો જેને આપણે ‘લોક’ની વિશિષ્ટતા રૂપે જોઈ તે લોકવાદ્યોમાં પણ જોઈ શકાયો. લોકવાદ્યો પણ છે તો સાદી પરંતુ યાંત્રિક રચના. આથી એના નિર્માણ-વાદન એ ‘લોક’નો વિષય નથી. વ્યક્તિનિષ્ઠ યોગ્યતા અને અભ્યાસનો વિષય છે. વાદનું નિર્માણ અને વાદન સમૂહગાનના સાધનો જેમ માત્ર પારંપરિક એવા અવિધિસરના ચૈતસિક સંસ્કારથી જ કરવાનું શક્ય નથી. ત્યાં વિવિધત નહીં તો પણ અવિધિવત, કે અનીપચારિક પરંપરાગત કુનેડ માટેની વ્યક્તિગત તાલીમ જરૂરી છે. પરંતુ એમાં જે સાધનો છે, ઉપકરણો છે તે પ્રાકૃતિક અને સર્વસુલભ પદાર્થો જેવાં છે. મુખ્યત્વે પાતુ, તાર, આંતરડા, કાછલી, વાંસ, તુંબું, થોડાના વાળ, રેશમના તંતુ ઇત્યાદિ સાધનોથી જ લોકવાદ્યો પણ બનેલાં છે.

વાદ એટલે જે સાધન વાગી શકે તે. લોકવાદ્ય પણ એ રીતે જેને વગાડી શકાય છે, અર્થાત્ જેના દ્વારા નિશ્ચિત શ્રુતિ અને સ્વર મેળવી શકાય છે એવું યંત્રરૂપ સાધન. આ વાદ્યોને વગાડવા ક્યાંક હવાનો ઉપયોગ થાય છે, ક્યાંક નિશ્ચિત ઘેરોવાને કોઈ સાધનથી મૂકીને એમા પુરાયેલી હવાના ગુંજારવનો ઉપયોગ થાય છે. ક્યાંક બે પદાર્થોના ધન પદાર્થોના ધર્ષણથી જન્મતા ધ્વનિને મોટો કરવાની યુક્તિ અજમાવીને નિષ્પન્ન કરાય છે. વિવિધ શ્રુતિઓ અને સ્વરોને પ્રાપ્ત કરવા માટે આ રીતે જે જે યાદ્યો પ્રયોજાય છે તેને લક્ષમાં લઈને વાદ્યના તંતુવાદ્ય, સુપિરવાદ્ય, ધનવાદ્ય એવાં આપણે વર્ગી પાડીએ છીએ.

તંતુવાદ્યમાં બે છેડેથી આંતરડાને કે ઘાતુના તારને બાંધીને તેમાં નીચે કબલું, કાછલી કે તુંબું મૂકીને તેના અવાજને સાંભળી શકાય એવો મોટો બન્યવી, એ તારને આંગળીથી આઘાત આપીને છેડવાથી કે એના પર ગજ ચલાવીને ધર્ષણથી તંતુને આંદોલિત કરી ધ્વનિ ઉત્પન્ન કરવામાં આવે છે. અને કાબા હાથની આંગળી વડે આ તંતુને સ્પર્શ કરી, દબાવી એના તારની લંબાઈમાં કામચલાઉ વધારો-ઘટાડો કરી જુદી જુદી સંખ્યાના આંદોલનો મેળવી વિવિધ શ્રુતિઓ અને સ્વરો મેળવવામાં આવે છે. આ તંતુવાદ્યમાં પણ બે પેટા પ્રકાર પડે છે તે (૧) જેમાં આંગળી કે પિંજસાથ જેવા કોઈ સાધનથી આઘાત આપવામાં આવે છે તે આઘાતવાદ્ય-સ્ટ્રોક ઈન્સ્ટ્રુમેન્ટ અને (૨) જેમાં તંતુ પર ગજ ચલાવીને ધ્વનિ ઉત્પન્ન કરવામાં આવે છે તે. પરંપરા તો ગજચલાવનથી નિષ્પન્ન થતાં વાદ્યો જે તંતુવાદ્ય છે, જ્યારે

ખ્યાલ મેળવીએ. વાઘના ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણે તો પાંચ વર્ગો છે, પરંતુ લોકવાદ્યોને, વિશેષતઃ ગુજરાતનાં લોકવાદ્યોને (૧) સ્વરવાદ્ય અને (૨) તાલવાદ્ય એ બે મુખ્ય વર્ગોમાં જ વહેંચીને જોઈએ.

સ્વરવાદ્ય

ગુજરાતનાં સ્વરવાદ્યોમાં મુખ્ય નીચે પ્રમાણે છે :

(૧) સાવણહથ્થો (૨) એકતાલો (૩) જંતર (૪) ગુજરાતસ સારંગી

તાલવાદ્ય

ગુજરાતનાં તાલવાદ્યોમાં મુખ્ય નીચે પ્રમાણે છે :

(૧) મંજરા (૨) કરતાલ (૩) ઝંઝ (૪) ચક્રાડી (૫) ડમરુ-ડુમડુમી (૬) કોલ (૭) નગારું (૮) માણ-પટ (૯) ત્રાંચુ (૧૦) ખજરી (૧૧) ડક (૧૨) તબલા-નરપા.

આદિવાસી

(૧) ઘુર (૨) ડુંડી (૩) માદોલ (૪) ઢાકો (૫) કુનક

સુષિરવાદ્યો

(૧) પાવો (૨) મોરલી (૩) વાંસળી (૪) શેખ (૫) વાંગળ

લોકવાદ્યો : વ્યાખ્યા

સાહિત્ય, કલા, ભાષા, રમતગમત વગેરેના આપણે શિષ્ટ સાહિત્ય અને લોક સાહિત્ય, શિષ્ટ કલાઓ અને લોકકલાઓ, લોકરમતો, સાહિત્યભાષા અને લોકભાષા વગેરે વિભાગો કે વર્ગો કરીએ છીએ તે અભ્યાસકૃતિએ ઉપયોગી જ નહીં તત્વકૃતિએ જરૂરી પણ છે કેમ કે તે બન્ને વચ્ચે કેટલોક પાયાનો કલી શકાય એવો ભેદ પણ છે. પરંતુ વાઘના પણ શું આવા ભેદો પાડવાનું જરૂરી અને તાત્વિક છે, એ પ્રશ્ન વિચારવા જેવો છે. વાઘ તો અંતે વાઘ છે. સંગીતોપયોગી ધ્વનિઓ પેદા કરતું, નિષ્પાત્ત કરતું સાધન છે, યંત્ર છે. તો પછી એના વિભાગો શા માટે પાડવા ? અહીં પણ આ પ્રશ્ન સમજવામાં બોલી અને ભાષાનું જ દૃષ્ટાંત ઉપયોગી બને તેમ છે.

બોલી એ પ્રાથમિક રૂપ છે અને ભાષા એ બોલીઓની લાલચિકતાઓના સર્વ સામાન્ય એવાં લક્ષણો તારવ્યાં તે આધારે જ શિદ્ધ થતું સ્વરૂપ છે, તેવી જ રીતે વાદ્યોનું પૂર્વ અને પ્રાથમિક રૂપ તે લોકવાદ્યો છે અને તેના જન્મ અને વિકાસ પછી જ શિષ્ટ સંગીતવાદ્યોનો જન્મ થયો છે. આથી આજના આપણા જે કંઈ પાંચ પ્રકારનાં શિષ્ટ સંગીતમાં પ્રયોજતાં વાદ્યો છે, તેની ઉત્કૃષ્ટિ પણ લોકવાદ્યોમાંથી જ થઈ છે. અને ભાષાની ઉત્પત્તિ પછી પણ જેમ બોલી તો જીવંતીજીવંતી, ધબકતી અને વિકસતી રહી છે તેમ લોકસાહિત્ય, લોકસંગીત અને લોકવાદ્યો પણ એની શાખા - પ્રશાખાઓનો શિષ્ટ પ્રવાહમાં નિયમબદ્ધ રીતે વિકાસ થયો તે પછી પણ એના મૂળ પ્રવાહમાં એનાં પ્રવર્તન-પ્રચર રહ્યાં છે. પરંતુ

એતદ્

આ પરથી એટલું તો સ્પષ્ટ થશે જ કે લોકસાહિત્ય કે લોકસંગીત એ ફિજ થઈ ગયેલી કોઈ ભૂતકાળની વસ્તુ નથી પરંતુ એ પણ આજની જ આજના સમાજની વચ્ચે રહીને જીવતી, ધબકતી, સતત વિકસતી વસ્તુ છે. પરંતુ એને આ રીતે વિકસવાના પ્રાચીન-મધ્યકાલીન યુગમાં અવેકલ્પિક સંશ્લેષો હતા તે આજે રહ્યા નથી. આજના સમાજ પાસે સાહિત્યના અને સંગીતના અનેક સર્વોપલબ્ધ એવા અન્ય વિકલ્પો છે, આથી લોકસાહિત્ય અને લોકસંગીતની વિકાસ અને સંવર્ધનની જે તકો પહેલાં હતી તે આજે ઓછી છે.

સાહિત્ય અને લોકસાહિત્ય તેમજ સંગીત અને લોકસંગીત તાત્વિક રીતે જુદાં છે, હેતુ અને ઉત્પત્તિથી, તે રીતે શિષ્ટ સંગીતનાં વાદ્યો અને લોકસંગીતનાં વાદ્યો પણ આવો ભેદ ધરાવે છે કે કેમ તેનો વિચાર પણ કરવો જોઈએ. લોકસાહિત્યનાં વાદ્યો પ્રમાણમાં સાદા અને મર્યાદિત ઉપયોગ થઈ શકે તેવાં પ્રાથમિક હોય છે. જ્યારે શિષ્ટવાદ્યો આ પ્રકારનાં જ વાદ્યોનું સુધારેલું વિકસાવેલું રૂપ હોવાને કારણે પ્રમાણમાં સંકુલ અને વિસ્તૃત ક્ષેત્રવિસ્તાર ધરાવતા વિશેષ સંસ્કૃતોપયોગી હોય છે. આથી આજના કોઈ પણ શિષ્ટ સંગીતના વાદ્યથી લોકસંગીતનું વાદન શક્ય છે. પરંતુ એથી ઊંચું કોઈ લોકવાદ્યથી આજનું સંપૂર્ણ શિષ્ટ સંગીતવાદન શક્ય નથી. લોકવાદ્યનાં તંતુવાદ્યો પણ પ્રમાણમાં ઓછા મર્યાદિત તાર ધરાવતાં હોય છે અને એની લંબાઈ પણ પ્રમાણમાં ઓછી હોય છે તેથી અમુક સર્વસામાન્ય એવા સાધકથી વિશેષ આગળ કે પાછળ, અર્થાત્ પૂર્વોત્તર મંદ્ર અને અનુત્તરમાં જઈ શકાતું નથી કે એમાં આજના તાર ઉપચીતના તરબંગા સહાયકો તારો કે જોડ-જોડામાં ઉપયોગી બની શકે એવા તાર હોતા નથી. આથી આજના શિષ્ટ સંગીતના પણ જે વાદ્યો છે તે ઉત્ક્રાંતિની દૃષ્ટિએ બે પ્રકારનાં છે. પહેલા પ્રકારમાં જે વાદ્યો સુધારેલા લોકવાદ્યો છે એનો સમાવેશ થાય છે અને બીજા પ્રકારનાં વાદ્યો એવાં છે જેનો જન્મ-વિકાસ શિષ્ટવાદ્ય તરીકે જ થયેલો છે. ખંજરી, ઢોલ, રાવજાલથો, પાવો, શક્તનાઈ, જંતર વગેરે શુદ્ધ લોકવાદ્યો છે. વીણા અને સારંગી કુળનાં આધુનિક વાદ્યો લોકવાદ્યોમાંથી ઊતરી આવ્યાં છે. આથી સરોદ, સિતાર, ગિટાર, સેક્સોફોન જેવાં અનેક ભારતીય અને પશ્ચિમ સંગીતનાં વાદ્યો છે તેનો કુળ-સંબંધ અને ઉપયોગ લોકસંગીત સાથે સારંગી-મૃદંગકુળ જેટલો સાહજિક નથી. જોકે સારંગીકુળ અને વીણાકુળ અર્થાત્ સ્ટ્રીંગ ઈન્સ્ટ્રુમેન્ટ્સ અને સ્ટ્રીક ઈન્સ્ટ્રુમેન્ટ્સ બંનેનો મૂળ ઉદ્ભવ લોકવાદ્ય તરીકે થયો છે. અને ગિટાર પશ્ચિમમાં પણ ચર્ચમાં અને રંગભૂમિમાં થતાં સમૃદ્ધગાન દ્વારા જ અસ્તિત્વમાં આવેલું લોકકુળનું જ વાદ્ય છે.

માણસે ગળાની અવેજ માટે તેમજ સહાય આપવા માટે તથા લયને બાંધી રાખવા માટે જે જે સ્વર-વાદ્યો અને તાલ-વાદ્યો કાળક્રમે સોંધ્યા તેમાં આકૃતિ નિર્માણ અને નામાભિધાનમાં માનવશરીર જ ધ્યાનમાં રહ્યું છે. કોઈપણ સ્વર આપતું વાદ્ય માનવ-શરીરનો જ પેટથી માથા સુધીનો અર્પભાગ છે. માણસ એ તો જાણી જ શક્યો કે એ જે ૧૪ ઉત્પન્ન કરે છે તેનું મૂળ પેટમાં છે, નાભિમાં છે અને ગળાની સ્વરપેટીના આધારે એતદ્

તે હવાને નિયંત્રિત દબાણથી મુક્ત કરીને મોં દ્વારા વિવિધ ધ્વનિઓ કાઢી શકે છે. આ જ્ઞાન વાદ્યનિર્માણમાં અને વાદ્યના શરીરના નામાભિધાનમાં ઉપયોગી બન્યું. મોટાભાગના દરેક વાદ્યનો નીચેનો ભાગ જે મુખ્યત્વે ગોળાકાર હોય છે ડબલું, તુંબલું કે કાછલીનો બનેલો હોય છે તેને વાદ્યનું પેટ (અંગ્રેજી બેલી) કહેવામાં આવે છે. એની સાથેના વાદન ક્ષેત્રના ભાગને દંડ (અંગ્રેજી નેક) કહેવામાં આવે છે અને ઉપરનો બીજા છેડાનો જે ભાગ છે તેને માથું (અંગ્રેજી હેડ) કહેવામાં આવે છે. આમ પરોક્ષ રીતે માનવ-શરીરની રચના અને ધ્વનિ નિષ્પન્ન કરવાની પદ્ધતિનું જ્ઞાન જ આદિ માનવકુળોને વાદ્ય રચનામાં સહાયક બન્યું છે.

ક્યું વાદ્ય કયા કુળનું છે એ આપણે કહી શકીએ છીએ, પરંતુ ક્યું વાદ્ય, શિષ્ટ સંગીતનું વાદ્ય, કયા લોકવાદ્યમાંથી આવ્યું અને એ લોકવાદ્ય મૂળભૂત વિષયના કયા દેશમાં જન્મ્યું અને વિકસ્યું એનો પૂરો ઇતિહાસ હજુ મંડાયો નથી. વાદ્યવાદ્યની વ્યુત્પત્તિનાં શાસ્ત્રીય સંશોધનો થયાં નથી. વાયોલિન પશ્ચિમના દેશોમાં, ગિટાર પશ્ચિમના ઈટાલીમાં, રબાબ પ્રકારનાં વાદ્યો અફઘાનીસ્તાન-ઈરાનમાંથી અને વીણા-સારંગી કુળનાં વાદ્યો ભારતમાં જન્મ્યાં. વિકસ્યાં એટલું કહી શકાય. વાદ્ય પ્રત્યેકના ઇતિહાસ પર, એની ઉત્ક્રાંતિ પર સંશોધનો થશે તો જ આપણે વાદ્યો વિશે ખાતરી અને આદરપૂર્વક કહી શકીશું. નેશનલ સેન્ટર ફોર ધ પરફોર્મિંગ આર્ટના ક્વાર્ટરલી જર્નલ વોલ્યુમ ૧૫, ૩ અને ૪, વોલ્યુમ ૧૬-૧૭ માં જેએચ બોરે ‘ધ વોઈસ ઓફ ધ સારંગી એન ઇલ્સ્ટ્રેટેડ હિસ્ટરી ઓફ બીઈંગ ઈન ઈન્ડિયા’માં સારંગીનો, તંતુવાદ્યોનો સંશોધિત ઇતિહાસ આપ્યો છે. ડૉ. ઇન્દ્રાનો પદ્મ લોકવાદ્યો સંદર્ભનો પી.એચ.ડી. કક્ષાનો અભ્યાસ છે. પરંતુ ગુજરાતીમાં કેટલાક છૂટક માહિતીપ્રદ લેખો સિવાય સંશોધનો થયાં નથી.

શ્રી બોરે તંતુવાદ્યોની ઉત્પત્તિના સંદર્ભમાં પિનાકીવીણાની સારી ચર્ચા કરી છે. ભગવાન શંકરનું એક નામ પિનાકિન છે તે એમના ધનુષ્યના નામ પરથી પડ્યું છે. ધનુષ્યનો કુળસંબંધ આકાર પરત્વે ગજ સાથે છે. અને જેમ વાદ્યમાં સૂકવેલા આંતરડાની તાંત વપરાય છે તેમ તેનો ઉપયોગ ધનુષ્યમાં પણ થાય છે. પિંજરાના રૂ પીંજવાના સાધનની તાંત જેમ વિશિષ્ટ ધ્વનિ આપે છે તેમ તંગ ખેંચેલા ધનુષ્યની પણ છ પદ્મ ખેંચવાથી વિશિષ્ટ ધ્વનિ આપે છે અને એવા ટંકારના કેટલાક ઉદાહરણો મળે છે. ધનુષ્યની પણ છને બીજા નાના ધનુષ્ય વડે વગાડવામાં આવે અને એના અવાજને મોટો કરવા માટે કોઈ પહોળા પેટનું પાત્ર ધનુષ્યના બીજા છેડા પર મૂક્યું હોય એવું ચિત્ર બોરે ક્રમાંક:૩૭ આપ્યું છે અને પિનાકીવીણા પર માત્ર દિવ્યસંગીત જ વગાડી શકાય એવી માન્યતાની નોંધ કરીને આ પ્રકારના કોઈ વાદનને ન સાંભળ્યાનું પદ્મ નોંધ્યું છે. આપણા ગુજરાતના આદિવાસીઓ ઘાળી-કઘા કહે છે તેમાં મોટા તાસમાં મીણ પાથરીને તેના પર વચ્ચે વાંસની એક ઊભી સળી રાખવામાં આવે છે. વાર્તાનો કથક આ સળી પર અંગૂઠા અને પહેલી આંગળીથી દબાવતો આપીને હાથને તાસના નીચેના છેડાથી ઉપરના છેડા પર લઈ જાય છે ને તે દ્વારા મીંડ યુક્ત ધ્વનિ ઉત્પન્ન કરે છે. વાંસની સળી પર હાથનું દબાવતો આંદોલનો પેદા કરે તે જુવાઈ - સપ્ટેમ્બર, ઓક્ટો. - ડિસેમ્બર ૧૯૯૩

આ પરથી એટલું તો સ્પષ્ટ થશે જ કે લોકસાહિત્ય કે લોકસંગીત એ ફિઝ થઈ ગયેલી કોઈ ભૂતકાળની વસ્તુ નથી પરંતુ એ પણ આજની જ આજના સમાજની વચ્ચે રહીને જીવતી, ધબકતી, સતત વિકસતી વસ્તુ છે પરંતુ એને આ રીતે વિકસવાના પ્રાચીન મધ્યકાલીન યુગમાં અવૈકલ્પિક સંજોગો હતા તે આજે રહ્યા નથી આજના સમાજ પાસે સાહિત્યના અને સંગીતના અનેક સર્વોપલબ્ધ એવા અન્ય વિકલ્પો છે, આથી લોકસાહિત્ય અને લોકસંગીતની વિકાસ અને સર્વર્થનની જે તકી પહેલાં હતી તે આજે ઓછી છે

સાહિત્ય અને લોકસાહિત્ય તેમજ સંગીત અને લોકસંગીત તાત્વિક રીતે જુદાં છે, હેતુ અને ઉત્પત્તિથી, તે રીતે શિષ્ટ સંગીતનાં વાદ્યો અને લોકસંગીતનાં વાદ્યો પણ આવો ભેદ ધરાવે છે કે કેમ તેનો વિચાર પણ કરવો જોઈએ લોકસાહિત્યનાં વાદ્યો પ્રમાણમાં સાદા અને મર્યાદિત ઉપયોગ થઈ શકે તેવા પ્રાથમિક હોય છે જ્યારે શિષ્ટવાદ્યો આ પ્રકારના જ વાદ્યોનું સુધારેલું વિકસાવેલું રૂપ હોવાને કારણે પ્રમાણમાં સકુલ અને વિસ્તૃત ક્ષેત્રવિસ્તાર ધરાવતા વિશેષ સંગીતોપયોગી હોય છે આથી આજના કોઈ પણ શિષ્ટ સંગીતના વાદ્યથી લોકસંગીતનું વાદન શક્ય છે પરંતુ એથી ઊંચકુ કોઈ લોકવાદ્યથી આજનું સંપૂર્ણ શિષ્ટ સંગીતવાદન શક્ય નથી લોકવાદ્યના તત્ત્વવાદ્યો પણ પ્રમાણમાં ઓછા મર્યાદિત તાર ધરાવતા હોય છે અને એની લંબાઈ પણ પ્રમાણમાં ઓછી હોય છે તેથી અમુક સર્વસામાન્ય એવા સાપ્રકળી વિશેષ આગળ કે પાછળ, અર્થાત્ પૂર્વોત્તર મદ્ર અને અનુત્તરમાં જઈ શકાતું નથી કે એમાં ભાજના તાર ઉપચયના તરબંગના સહાયકો તારો કે જોડ જાલામાં ઉપયોગી બની શકે એવા તાર હોતા નથી આથી આજના શિષ્ટ સંગીતના પણ જે વાદ્યો છે તે ઉત્કર્ષિતની દૃષ્ટિએ બે પ્રકારના છે પહેલા પ્રકારમાં જે વાદ્યો સુધારેલા લોકવાદ્યો છે એનો સમાવેશ થાય છે અને બીજા પ્રકારના વાદ્યો એવા છે જેનો જન્મ વિકાસ શિષ્ટવાદ્ય તરીકે જ થયેલો છે ખજરી, ઢોલ, રાવજાલ્યો, પાવો, શહનાઈ, જતર વગેરે શુદ્ધ લોકવાદ્યો છે વીજા અને સારંગી કુલના આધુનિક વાદ્યો લોકવાદ્યોમાંથી ઊતરી આવ્યા છે આથી સરોદ, સિતાર, ઝિટાર સેક્સોફોન જેવા અનેક ભારતીય અને પશ્ચિમ સંગીતના વાદ્યો છે તેનો કુળ-સબધ અને ઉપયોગ લોકસંગીત સાથે સારંગી-મૃદંગકુલ જેટલો સાહજિક નથી જોકે સારંગીકુલ અને વીજાકુલ અર્થાત્ સ્ટ્રીંગ ઈન્સ્ટ્રુમેન્ટ્સ અને સ્ટ્રોક ઈન્સ્ટ્રુમેન્ટ્સ બન્નેનો મૂળ ઉદ્ભવ લોકવાદ્ય તરીકે થયો છે અને ઝિટાર પશ્ચિમમાં પણ ચર્ચમાં અને રજબૂમિયા થતા સમૂહગાન દ્વારા જ અસ્તિત્વમાં આવેલું લોકકુળનું જ વાદ્ય છે

માણસે ગળાની અવેજી માટે તેમજ સહાય આપવા માટે તમા લપને બાધી રાખવા માટે જે જે સ્વર-વાદ્યો અને તાલ-વાદ્યો કાળક્રમે શોધ્યા તેમાં આકૃતિ નિર્માણ અને નામાભિધાનમાં માનવશરીર જ ધ્યાનમાં રહ્યું છે કોઈપણ સ્વર આપતું વાદ્ય માનવ-શરીરનો જ પેટથી માથા સુધીનો અર્ધભાગ છે માણસ એ તો જરૂરી જ શક્યો કે એ જે

૧૦ ઉત્પન્ન કરે છે તેનું મૂળ પેટમાં છે, નાભિમાં છે અને ગળાની સ્વરપેટીના આધારે

ગજથી વાગે છે.

આ બધા ઉલ્લેખો આજે આપણી સામે જે સવણહથ્યો છે તેને ઉદ્દેશ છે એમ કહી શકાય તેમ નથી, પરંતુ તે ઘનુષ્યના પ્રકારના વાદના છે. અને એ રીતે તે મિનાકીવીજ્ઞાના પ્રકારમાં આવે છે ને એમાંથી કાળક્રમે કાચલી-કાંડીના ઉપયોગે સવણહથ્યાની ઉત્ક્રાંતિ રહી. અને આ સવણહથ્યો ગુજરાત, રાજસ્થાન અને મહારાષ્ટ્રમાં વિશેષ પ્રચલિત રહ્યો. અને નામભેદે તો એનું પ્રચલન સમગ્ર ભારતમાં છે.

આથી ગુજરાતના લોકવાદ્ય તરીકે જે સુપ્રચલિત એવો સવણહથ્યો છે તેને કેટલો રાગીન ગણવો તે પ્રશ્ન છે. કેમ કે એનો કોઈ લિખિત દસ્તાવેજ પુરાવો નથી. ૧૪મી સદીના બિહારના સુફી શેખ મુઝફ્ફરે પત્રમાં ગજથી વાગતા એકતારાનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. બને આવા એક તારવાળા ગજથી વાગતા વાદ્ય કિંગરીનો ઉલ્લેખ મળે છે. શિલ્પ પણ મળે છે. આપણી સ્વીકૃતપરંપરા તો આ વાદ્ય પાંચ હજાર વર્ષ પહેલાં શોધાયું એમ કહે છે અને બેના શોધક વાદક તરીકે સવણને સ્વીકારે છે. પાશ્ચાત્ય વિદ્વાનો પણ વિશ્વના તંતુવાદ્યનું મૂળ સ્રોત ભારતના લોકવાદ્ય સવણહથ્યામાં જુએ છે એટલું જ નહીં પરંતુ ફેઈલીઝ જેવા સંશોધક તો એટલી હદ સુધી કહે છે કે પશ્ચિમની પાસે પૂર્વમાંથી આવ્યું ન હોય એવું કશું જ નથી. આ યુગમાં જ ઈન્ડિનિસ્ટ સંશોધકોએ પશ્ચિમના ભાષા અને કથાઓનાં મૂળ પણ ભારતમાં જોયાં હતાં. આથી આવા સંશોધકના અભિપ્રાયના કારણે ફીડલ-વર્ગના પશ્ચિમનાં વાદ્યોનો ઉદ્ભવ ‘સવણહથ્યા’માંથી થયો છે એવી માન્યતા જન્મી. પરંતુ તે રહી જેમ કથા-સાહિત્યમાં થયું તે સંગીત પરત્વે પણ બન્યું અને સંશોધકોએ આ વાદ્ય અને માન્યતાના શાસ્ત્રીય આધારો શોધવાનો પ્રયત્ન કર્યો. સવણહથ્યાની યુગોજૂની ઉત્પત્તિની રાતને આધાર કોઈ લિખિત દસ્તાવેજનો નથી પરંતુ સવણ વિશેની પુરાકથાનો છે. અને પુરાકથાને સંશોધનમાં એકમાત્ર આધાર-રૂપે સ્વીકારી ન શકાય. આથી ગજનો ઇતિહાસ સંશોધકોએ ઉલેખ્યો પરંતુ બીજાં ખાસ પ્રમાણો મળી ન શક્યાં. વાયોલિનના ઉત્પત્તિમૂળના પણ સંશોધનો થયાં ને અંતે એટલું તો નિશ્ચિત થઈ શક્યું કે એશિયન લ્યૂટ ઈ.સ.પૂ. ૧૦૦૦થી તો અસ્તિત્વ ધરાવે જ છે.

ગુજરાતમાં સવણહથ્યો મુખ્યત્વે ભરથરીઓનું વાદ્ય છે. (જુઓ લોકગુર્જરી વાર્ષિક બંક : ૭ ૧૯૭૪માં શ્રી પુરુષોત્તમ સોલંકીનો લેખ) ભરથરીઓ વિશેષતઃ શૌર્યના રાસડાઓ અન્ય કથાગીતો, ભજનો વગેરે ગાય છે અને ગાનથી, કથાથી, દાનથી રંજન કરીને આજીવિકા પામે છે. તેઓ કોઈ એક સ્થળને વતન બનાવીને રહેવાને બદલે જુદે જુદે સ્થળે વસવાટ કરે છે. તેઓ વ્યાવસાયિક વાતકથકો અને લોકગાયકો છે. સવણહથ્યા માટે ડોંડી, જંતર, જંતરી, એકતારી, તુંબી એવાં નામ પણ તેઓ પ્રયોજે છે. તેમના પહેરવેશમાં માથે પીળા કે ભગવા રંગની પાઘડી, કસવાળું અંગરખું, રંગીન કિનારીવાળું પંચિયું હોય છે. કેટલાક પહેરણ અને ઘોતી પણ પહેરે છે. બાંયના કાંખિયે ઝોળી રાખે છે જેમાં લોટ જુવાઈ - સપ્ટેમ્બર, ઓક્ટો. - ડિસેમ્બર ૧૯૯૭

વગેરે મળે તે રાખે છે. પાણી પર ચાલી કે લીલી પામરી પક્ષ બાંધે છે. ગળામાં પથ્થરના મોટા મણકાની માળા પહેરે છે. કાનમાં ફૂલ-બૂટિયા પક્ષ પહેરે છે. સ્ત્રીઓ ચેરદાર વાપરે કબજો પહેરે છે. ઓઢણી છેલ્લે ખોસીને પહેરી હાસડી, મોતીની માળા, કાનમાં કોશિયા અને પગનાં કડલા જેવાં આભૂષણો પહેરે છે.

આ કોમ સંક્રિતપૂજક છે અને જ્યાં જાય ત્યાં દેવીનું ત્રિશૂળ દંડમાં દસ ફૂટ દૂર સ્થાપી મૂર્તિની પૂજા કરે છે. રાજા ભર્તૃહરિએ ભેખ લીધો ત્યારે એમની સાથે જે ભર્તૃહરિના કુટુંબીઓ ગયા તેમના તેઓ વંશ જ છે, એવું આ ગામકો માને છે. તેઓ નાથપંથી શક્તો છે. આથી તેમના નામ પાછળ નાથ આવે છે. કેટલાક ભરથરીઓએ કવિત્વશક્તિથી બહારવટિયાના રાસકા પક્ષ રખા છે. (આવા રસાકાઓમાં તલાછનો રાસડો ચુંવાળના કેશર મોતીનાથે રચેલો છે જે મારા 'ગુજરાતી લોકગીતોનાં કથાગીતો' એ સંપાદનમાં છે

રાવણહથ્થાની વ્યુત્પત્તિ કથામાં જે રાવણની કથા છે તે મને ચિંત્ય લાગી છે. 'રાવણ' કદાચ 'રામણ'નું ઘણાનો સંભવ છે. હાથમાં રાખવાની દીવો તે રામણદીવડી. હસ્ત અવલંબિતનું 'રામણ' થયું તેમ રાવણહથ્થો-હાથમાં રાખીને (ટિકવીને) વગાડવાનું ધંત્ર એવા કોઈ શબ્દના આધારે જ નામકરણ થયું હોય અને એની લૌકિક વ્યુત્પત્તિની કથામાં રાવણ ઉપેરાયો હોય.

(૨) એકતારો :

વિશેષતઃ ભજનમાં વપરાતું આ વાદ્ય છે. એમાં મુખ્યત્વે એક અથવા બે ઘાતુના તાર હોય છે. અને નીચે પ્રમાણમાં મધ્યમકદનું ઉપરની બાજુએ ચામડાથી મહેલું તંબૂર હોય છે. આંગળી વડે તાર છેડીને વગાડવામાં આવે છે. એનો મુખ્ય સૂર અને નિષ્પન્ન ઘટ્ટા સહાયક સ્વરો ગાયકને સ્વર મકડી રાખવામાં અને ગીતમાં સ્વરની ભરતીમાં સહાયક બને છે. ભજનિકો, સાધુઓ મુખ્યત્વે એનો ઉપયોગ કરે છે. આને તંબૂર કે તંબૂરો પણ કહેવામાં આવે છે. એનો તાર મધ્ય તાંતનો પ્રચલિત હશે એવું 'તંબુરાની તાંત વાંચી, બધા ભગત ભેગા થયા' જેવી હસ્તિઓને આધારે કહી શકાય.

(૩) જંતર :

'રોહી વીજાંદ'ની લોકકથા અને દુહાઓએ પ્રચલિત કરેલું આ વાદ્ય છે. જંતરવાળા જુવાનની રસિક લોકકથા મેઘાલીમાં મળે છે. ભાવનગરના મ્યુઝીઅમમાં આવું વાદ્ય છે. પરંતુ પ્રત્યક્ષ અભ્યાસ કર્યા વિના એ વાદ્ય મળ્યો નથી. અને આ વાદ્ય વિશે વિશેષ સં-
એટલે 'ધંત્ર' અને એ અ-
છે. આથી જે કથાના-
- ૧ કોઈ જુદા જ વાદ્ય
- ૩ કોઈ હરકોત શુકલે
- કહ્યું છે. એની
- આવે છે. તેના
એતદ

ગર બે તાર હોય છે અને તે નખલીથી વાગે છે. (આ હિસાબે ગુજરાતનું એકમાત્ર મિજરાબી સારવાદ્ય-સ્ટ્રોક ઈન્સ્ટ્રુમેન્ટ, કેમ કે, તંબૂરા સિવાય આવું કોઈ સ્ટ્રોક ફૅક ઈન્સ્ટ્રુમેન્ટ જાણમાં નથી) શ્રી હરકાંત શુક્લે આપેલી માહિતી પ્રમાણે તેના દંડ પર વીણાની જેમ જ મીણથી પોટેલા પડદા હોય છે અને એનું સમક શિષ્ટ સંગીતના સમક કરતાં ભિન્ન છે. (રિ, ગ, કયા સ્વરસ્થાન જુદા છે તે વિગત નથી.) શ્રી હરકાંત શુક્લની માહિતી અનુસાર મોટાભાગના પૌરાણિક બાવાઓ જંતર વગાડતા અને ૧૯૬૭ સુધી આ વાદ્યના બેત્રણ માણસો હતા.

(૩) સુરીંદો :

સારંગી વર્ગના અત્યંત પ્રાચીન આ લોકવાદ્યની પરંપરા ગુજરાતમાં વિશેષતઃ યુમાં રહી છે અને આજ પછ એનો એક માત્ર ઉત્તમ વાદક કચ્છમાં છે. સારંગીવર્ગનાં વાદ્યોની સર્વ સામાન્ય લાક્ષણિકતા આપતાં શ્રી બોર નીચે પ્રમાણેનાં લક્ષણો તારવે છે :
 ૧) આવું વાદ્ય એક લાકડાના ટુકડાને કોરીને બનાવેલું હોય છે. (૨) એનું પેટ વનું-ઓઠું હોય અને પોલું હોય છે. (૩) તે આખું અથવા આંશિક ચામડાથી મઢવામાં આવે છે. (૪) એના પર ઘોડી ટેકવાય છે. (૫) પેટના નીચેના ભાગમાં તાર બાંધવામાં આવે છે. (૬) એના દંડ પર પડદા હોતા નથી (૭) એના માથાના ઉપરના ભાગમાં મોટો ખાંચો હોય છે ને તેમાં તારનો બીજો છેડો રાખવામાં આવે છે. (૮) એક, બે, ત્રણ અથવા તો ૧૨ ખૂંટી હોય છે ને જેટલી ખૂંટી હોય તેટલા તાર હોય છે અને તે વાદ્ય (૯) છાતી પર ઊંચે રાખીને વગાડવામાં આવે છે.

આ પ્રકારનાં લક્ષણો ધરાવતા વાદ્યના પેટનું કદ, લંબાઈ, ચાવીદાનનો આકાર ગેરે જુદા જુદા માપનાં અને પ્રકારનાં હોય છે. પરંતુ આટલી લાક્ષણિકતા જેમાં હોય તેને સારંગી કુળનાં વાદ્ય કહી શકાય. આ વર્ગનાં વાદ્યોમાં રાવણહથ્થો, સુરીન્દો અને સારંગી જેવોનો સમાવેશ કહી શકીએ. સુરીન્દો પશ્ચિમોત્તર ભારતમાં વિશેષ પ્રચલિત છે. સરોજ રાધવા ધોચક નામનું બલુચિસ્તાનનું વાદ્ય પણ સુરીન્દાના વર્ગનું છે. સિંધમાં આ વાદ્યને રન્દો, રાજસ્થાન-ગુજરાતમાં, પંજાબમાં સુરીન્દા કહેવામાં આવે છે.

આ વાદ્યનો પહેલો બાજતાર, ‘સા’માં, વચ્ચેની તાંત ‘સા’માં અને સૌથી નીચેનો તાર ‘પ’માં મેળવવામાં આવે છે. સુરીન્દો મુખ્યત્વે સિંધના માગણિયાર, ચારણ અને લંગાનું વાદ્ય છે. બોરે પૃ. ૫ પર ગુજરાતની એક સુરીન્દાવાદકની કથાઓ અંશ આપ્યો છે તે પ્રમાણે બીજલ નામના ચારણે સુરીન્દો વગાડીને જૂનાગઢના રાજા ખંધારને ખુશ કર્યો. ખંધારે વાદકને માગવાનું કહ્યું ત્યારે ચારણે માથું માગી લીધું ને વાદનથી ખુશ થયેલા ખંધારે પ્રથું ઉતારી આપ્યું.

મણિપુર, ત્રિપુરા, બંગાળ, આસામ વગેરે પૂર્વ ભારત, મધ્યભારત, કાશ્મીર વગેરેમાં પણ સુરીન્દો પ્રચલિત છે. પ્રદેશભેદે આકાર અને નામમાં તફાવત હોય છે. સુરીન્દો મૂળ ક્યાંનું વાદ્ય છે, તેનો નિર્ણય કરવાનું મુશ્કેલ છે કેમ કે પંજાબ, રાજસ્થાન, સિંધ, બલુચીસ્તાન, અફઘાનીસ્તાન, ઈરાનનો પૂર્વભાગ વગેરે સ્થળે આ વાદ્ય પ્રચલિત લાઈ - સપ્ટેમ્બર, ઓક્ટો. - ડિસેમ્બર ૧૯૯૩

વગેરે મળે તે સખે છે. પાવડી પર ચાતી કે લીલી પામરી પણ બાંધે છે. અળામાં પચ્ચરના મોટા મણકાની માળા પહેરે છે. કાનમાં ફૂલ-બૂટિયા પણ પહેરે છે. સ્ત્રીઓ ઘેરદાર પાવરો કબજે પહેરે છે. ઓઢણી છેડે ખોસીને પહેરી હાંસડી, ચોતીની માળા, કાનમાં ડોળિયા અને પગનાં કડલાં જેવાં આભૂષણો પહેરે છે.

આ કોમ શક્તિપૂજક છે અને જ્યાં જ્યાં ત્યાં દેવીનું ત્રિશૂળ દંડમાં દસ ફૂટ દૂર સ્થાપી મૂર્તિની પૂજા કરે છે. રાજા ભર્તૃહરિએ ભેખ લીધો ત્યારે એમની સાથે જે ભર્તૃહરિના કુટુંબીઓ ગયા તેમના તેઓ વંશ જ છે, એવું આ ગાયકો ખાને છે. તેઓ નાચપંથી શાકતો છે. આથી તેમના નામ પાછળ નાચ આવે છે. કેટલાક ભરથરીઓએ કવિત્વશક્તિથી બહારવટિયાના રાસડા પણ રખા છે. (આવા રાસડાઓમાં તલાછનો રાસડો યુવાળના કેશર મોતીનાથે રચેલો છે જે મારા 'ગુજરાતી લોકગીતોનાં કથાગીતો' એ સંપાદનમાં છે.

રાવણહથ્થાની વ્યુત્પત્તિ કથામાં જે રાવણની કથા છે તે મને ચિંત્ય લાગી છે. 'રાવણ' કદાચ 'રામણ'નું ધ્વજાનો સંભવ છે. હાથમાં રાખવાનો દીવો તે રામણદીવલો. હસા અવલંબિતનું 'રામણ' ધ્વજું તેમ રાવણહથ્થો-હાથમાં રાખીને (ટિકવીને) વગાડવાનું ધંત્ર એવા કોઈ શબ્દના આધારે જ નામકરણ ધ્વજું હોય અને એની લોકિક વ્યુત્પત્તિની કથામાં રાવણ ઉમેરાયો હોય.

(૨) એકતારો :

વિશેષતઃ ભજનમાં વપરાતું આ વાદ્ય છે. એમાં મુખ્યત્વે એક અથવા બે ધાતુના તાર હોય છે, અને નીચે મગાણમાં મધ્યમકદનું ઉપરની બાજુએ ચામચથી મઢેલું તુંબું હોય છે. આંગળી વડે તાર છેડીને વગાડવામાં આવે છે. એનો મુખ્ય સૂર અને નિષ્પન્ન થતા સહાયક સ્વરો ગાયકને સ્વર પકડી રાખવામાં અને ગીતમાં સ્વરની ભરતીમાં સહાયક બને છે. ભજનકો, સાધુઓ મુખ્યત્વે એનો ઉપયોગ કરે છે. આને તંબૂર કે તંબૂરો પણ કહેવામાં આવે છે. એનો તાર પણ તાંતનો પ્રચલિત હશે એવું 'તંબુરની તાંત વાગી, બધા ભગત ભેગા થયા' જેવી ઉક્તિઓને આધારે કહી શકાય.

(૩) જંતર :

'શેણી વીજસંદ'ની લોકકથા અને દુહાઓએ પ્રચલિત કરેલું આ વાદ્ય છે. જંતરવાણ જુવાનની રસિક લોકકથા મેઘાણીમાં મળે છે. ભાવનગરના મ્યુઝીઅમમાં આવું વાદ્ય છે. પરંતુ મત્સ્ય આ વાદ્ય જેવાનો-સાંભળવાનો મને કોઈ લાભ મળ્યો નથી. અને આ વાદ્ય વિશે વિશેષ સંશોધન થવું જોઈએ એમ માનું છું. કેમ કે, સામાન્ય રીતે 'જંતર' એટલે 'ધંત્ર' અને એ અર્થમાં રાવણહથ્થા માટે પણ જંતર પ્રયોજાય છે. આથી જે કથાના ઉલ્લેખો છે તેનો સંબંધ જંતર એટલે રાવણહથ્થા સાથે છે કે એ જામના કોઈ જુદા જ વાદ્ય સાથે, એ કહેવું મુશ્કેલ છે. 'લોક ગુર્જરી' અંક : ૪ (૧૯૬૭)માં શ્રી હરકાંત શુક્લે 'ગુજરાતનાં લોકવાદ્યો' લેખમાં જંતરને રુદવીણનું પ્રાકૃત-પ્રાચીન રૂપ કહ્યું છે. એની વાંસની લાકડી નીચે તુંબણ (કિટલાં ? બે ? આ પ્રશ્ન છે) મઢવામાં આવે છે. તેના

એતદ

૨ બે તાર હોય છે અને તે નખલીથી વાગે છે. (આ હિસાબે ગુજરાતનું એકમાત્ર મિજરાબી ૧૨વાદ્ય-સ્ટ્રોક ઈન્સ્ટ્રુમેન્ટ, કેમ કે, તંબૂરા સિવાય આવું કોઈ સ્ટ્રોક ફોક ઈન્સ્ટ્રુમેન્ટ જાણમાંથી) શ્રી હરકાંત શુક્લે આપેલી માહિતી પ્રમાણે તેના દંડ પર વીણાની જેમ જ મીણાથી ૧૦૨લા પડદા હોય છે અને એનું સમક શિષ્ટ સંગીતના સમક કરતાં ભિન્ન છે. (૨, ગ, કયા વરસ્થાન જુદા છે તે વિગત નથી.) શ્રી હરકાંત શુક્લની માહિતી અનુસાર મોટાભાગના ધૈરાજના બાવાઓ જંતર વગાડતા અને ૧૯૬૭ સુધી આ વાદ્યના બેત્રણ માણસો હતા.

૩) સુરીન્દો :

સારંગી વર્ગના અત્યંત પ્રાચીન આ લોકવાદ્યની પરંપરા ગુજરાતમાં વિશેષતઃ અહીં રહી છે અને આજ પણ એનો એક માત્ર ઉત્તમ વાદક કચ્છમાં છે. સારંગીવર્ગનાં ૧૧ઘોની સર્વ સામાન્ય લાક્ષણિકતા આપતાં શ્રી બોર નીચે પ્રમાણેનાં લક્ષણો તારવે છે : ૧) આવું વાદ્ય એક લાકડાના ટુકડાને કોરીને બનાવેલું હોય છે. (૨) એનું પેટ વતું-ઓછું ૧૬ઘું અને પોલું હોય છે. (૩) તે આખું અથવા આંશિક ચામડાથી મઢવામાં આવે છે. ૪) એના પર ધોડી ટેકવાય છે. (૫) પેટના નીચેના ભાગમાં તાર બાંધવામાં આવે છે. ૬) એના દંડ પર પડદા હોતા નથી (૭) એના માથાના ઉપરના ભાગમાં મોટો ખાંચો પ્રેય છે ને તેમાં તારનો બીજો છેડો રાખવામાં આવે છે. (૮) એક, બે, ત્રણ અથવા તો ૧૨ ખૂટી હોય છે ને જેટલી ખૂટી હોય તેટલા તાર હોય છે અને તે વાદ્ય (૯) છાતી પર ધાંસું રાખીને વગાડવામાં આવે છે.

આ પ્રકારનાં લક્ષણો ધરાવતા વાદ્યના પેટનું કદ, લંબાઈ, ચાવીદાનનો આકાર ૧૦૨ે જુદા જુદા માપનાં અને પ્રકારનાં હોય છે. પરંતુ આટલી લાક્ષણિકતા જેમાં હોય તેને સારંગી કુળનાં વાદ્ય કહી શકાય. આ વર્ગનાં વાદ્યોમાં રાવણહથ્થો, સુરીન્દો અને સારંગી ને ત્રણેનો સમાવેશ કહી શકીએ. સુરીન્દો પશ્ચિમોત્તર ભારતમાં વિશેષ પ્રચલિત છે. સરોજ અથવા ઘોચક નામનું બલુચિસ્તાનનું વાદ્ય પણ સુરીન્દાના વર્ગનું છે. સિંધમાં આ વાદ્યને ૧૨ન્દો, રાજસ્થાન-ગુજરાતમાં, પંજાબમાં સુરીન્દા કહેવામાં આવે છે.

આ વાદ્યનો પહેલો બાજતાર, ‘સાં’માં, વચ્ચેની તાંત ‘સા’માં અને સૌથી નીચેનો પ્રતુનો તાર ‘પ’માં મેળવવામાં આવે છે. સુરીન્દો મુખ્યત્વે સિંધના માગણિયાર, ચારજ અને લંગાનું વાદ્ય છે. બોરે પૃ. ૫ પર ગુજરાતની એક સુરીન્દાવાદકની કથાઓ અંશ આપ્યો છે તે પ્રમાણે બીજલ નામના ચારણે સુરીન્દો વગાડીને જૂનાગઢના રાજા ખંધારને ખુશ કર્યો. ખંધારે વાદકને માગવાનું કહ્યું ત્યારે ચારણે માથું માગી લીધું ને વાદનથી ખુશ થયેલા ખંધારે ૧૫ ઉતારી આપ્યું.

મણિપુર, ત્રિપુરા, બંગાળ, આસામ વગેરે પૂર્વ ભારત, મધ્યભારત, કાશ્મીર વગેરેમાં પણ સુરીન્દો પ્રચલિત છે. પ્રદેશભેદે આકાર અને નામમાં તફાવત હોય છે. સુરીન્દો મૂળ ક્યાંનું વાદ્ય છે, તેનો નિર્ણય કરવાનું મુશ્કેલ છે કેમ કે પંજાબ, રાજસ્થાન, સિંધ, બલુચિસ્તાન, અફઘાનિસ્તાન, ઈરાનનો પૂર્વભાગ વગેરે સ્થળે આ વાદ્ય પ્રચલિત છે.

છે. કદં સેરસ જણાવે છે (પૃ. ૧૭) કે આ પ્રકારની સારંગી અમનો ઉછેર કરતા મધ્ય એશિયામાં જન્મી છે. કઝાખ કોબીઝ, ઉત્તર-પશ્ચિમ ઉઝબેકિસ્તાન પ્રદેશના કોબુઝ અને કિરગિઝ કિપાક નામનાં વાદ્યો સુરીન્દ્ર વર્ગના છે. એના આકાર, કદ વગેરેમાં કેટલોક તફાવત હોય છે. સ્વ. શ્રી હરકાંત શુક્લ ઉચિત જ કહે છે (લોક જુર્જરી, અંક : ૪, પૃ. ૧૪) 'ગુજરાત એ બહુમા દરિયાકાંઠાનો પ્રદેશ હોવાથી અને પશ્ચિમ સિંદનું પ્રાચીન કાળમાં નાકું હોવાથી અનેક જાતિઓ અને જૂથોએ આ દેશમાંથી જ નહીં, પણ મધ્ય એશિયામાંથી આવીને પ્રાચીન કાળમાં અહીં વસવાટ કરેલો છે. એટલું જ નહીં, પણ તેઓ પોતાની સાથે લોકસંગીતની મુગ્ધવલિઓ પણ લાવ્યા છે. પરિણામે પ્રાચીન લોકસંગીતનો અભ્યાસ કરવામાં આવે તો જણાય છે કે આ લોકવાદ્યો અને લોકસંગીતનું જે સ્વરસમક છે તે શિષ્ટ સંગીતના સ્વરસમક કરતાં કેટલુંક જુદું પડે છે અને તેના કેટલાક રાહો અને સ્વરાવલિઓ તો મધ્ય એશિયાના લોકસંગીતને સવિશેષ મળતા આવે છે. કોકેસસની આબુબાજુના પ્રદેશો તથા ઈરાક, અરબસ્તાન, ઈરાન અને સિંધ વગેરે દેશોમાંથી ઊતરી આવેલી કેટલીક જાતિઓ પોતાની સાથે સંગીતના સ્વરો અને સંસ્કારો ગુજરાતમાં લોકસંગીતમાં ઈકલીક જેવામાં આવે છે. આ સંગીતને અનુરૂપ એવાં, આપણી પાસે જે પ્રાચીન લોકવાદ્યો છે તે બધાં આજે પણ પ્રચલિત છે.'

સુપિર વાદ્યો :

ભારતીય લોકસંગીતનાં સુપિરવાદ્યોમાં પ્રમુખ વાંસળી અને શહનાઈ છે. અને આ બન્ને વાદ્યો ધર્મશ્રદ્ધા સાથે સંકળાયેલાં છે. વાંસળી ભજવાન શ્રીકૃષ્ણનું વાદ્ય છે અને શહનાઈ માંગલિક પ્રસંગે વગાડાતું વાદ્ય છે. ગુજરાતમાં આ કુળનાં લોકવાદ્યોમાં વાંસળી અને શહનાઈ ઉપરાંત પાવો, મઘરીનું બીન, ખોરલી, ભૂંઝળ અને શંખનો તથા ગુજરાતના આદિવાસીઓમાં પ્રચલિત સુપિર વાદ્યોમાં તાલુ, ઝેબર, નરસિહો વગેરેની સમાવેશ થાય છે. આ વાદ્યોની વિગત નીચે પ્રમાણે છે.

(૧) વાંસળી :

વાંસળી, બંસી, વેણુ, બંસરી, મુરલી એવા વિવિધ નામે ઓળખાતું અને વિવિધ મધ્યકાલીન સાહિત્યકૃતિઓમાં ઉલ્લેખાતું આ વાદ્ય પણ ભારતીય લોકસંગીત અને આધુનિક ભારતીય શિષ્ટસંગીતનું પ્રચલિત, રચનાની દૃષ્ટિએ સરળ અને અત્યંત સમપ્રીતિ ઉપયોગકરતું સુપિર વાદ્ય છે. એ મુખ્યત્વે વાંસમાંથી બનાવવામાં આવે છે અને તેમાં છ કે તેથી વધુઓછા છિદ્રો હોય છે. છિદ્રને કારણે વાંસળીમાં દૃઢતાી હવાના અંદરના સ્તંભમાં વધપટ થાય છે ને તેને આધારે સ્વરને નીચો કે ઊંચો લાવી શકાય છે. વાંસળી ઊભી તથા આડી એમ બે પ્રકારની હોય છે. આધુનિક વાંસળી ઘાતુની પણ હોય છે.

(૨) પાવો :

વાંસળી કરતાં પ્રચલ્લમાં જાય અને ટૂંકા કદના વાંસના ટુકડામાંથી તરણાર છિદ્રો ઉપયોગમાં લેવાતા વાદ્યને પાવો કહે છે. પાવો વાંસળી વર્ગનાં વિવિધ વાદ્યોમાં એતદ્

શુદ્ધ એવું લોકવાદ્ય છે અને એનો મર્યાદિત સુરાવલિ માટે જ થઈ શકતો હોઈ તે શિષ્ટ સંગીતમાં ઉપયોગમાં લેવાતો નથી.

પાવાની જાત અને પ્રકારમાં પણ વૈવિધ્ય છે. જોડિયા-પાવામાં એક સાથે બે પાવા હોય છે અને બન્નેમાં મોં વાટે એક સાથે જ ફૂંક મારવામાં આવે છે અને એક પાવામાંથી સતત એક જ સ્વર વાગતો રાખી બીજા પાવાના છિદ્રોને બંધ કરવા ખોલવાની ક્રિયા કરવાથી પડજ જાળવીને બીજા ત્રણચાર સ્વરની સુરાવલિઓ ફેલાવી શકાય છે. મેળામાં બાળકોના માટે મળતા પાવાની એક ત્રીજી વિશિષ્ટ જાત પણ પ્રચારમાં છે. આ પ્રકારમાં ઉપરનાં છિદ્રો પર આંગળી મૂકવાની હોતી નથી પરંતુ અંદર ઉપર નીચે જઈ શકે એવો દટ્ટો રાખી એ દટ્ટાને જોડેલી સળી જે બીજા સૌથી નીચેના છિદ્રમાં હોય તેને ઉપર નીચે ખેંચવાથી પાવાના છિદ્રો ખોલી શકાય છે. બંધ કરી શકાય છે. સામાન્ય રીતે સુષિરવાદ્યમાં મીંડ લઈ શકાતો નથી. પરંતુ આ પ્રકારની રચનાને કારણે ઘસીટ-મીંડ આ સાદા સુષિર વાદ્યમાં પણ સિદ્ધ કરી શકાય છે.

(૩) મોરલી :

મોરલી બે પોલી ભૂંગળીઓની બનેલી હોય છે. એની વચ્ચે ઊંચો પોલાણનો ભાગ હોય છે. અને એકીસાથે બે ત્રણ સંવાદી સ્વરો વગાડી શકાય છે. આ સ્વરોનો સંવાદ એટલો બધો જોરદાર હોય છે કે એના અવાજથી સર્પને પણ વશ કરી શકાય એવી માન્યતા છે. દક્ષિણમાં એને યુંગી કહે છે. બીન કે મોરલી નામનું વાદ્ય મદારી દ્વારા વગાડવામાં આવે છે.

(૪) ભૂંગળ :

ભૂંગળ પિત્તળની લાંબી ભૂંગળીની બનાવેલી હોય છે અને એનો મોઢામાં ફૂંક મારવાનો ભાગ સાંકડો અને છેવાડાનો ભાગ શહનાઈની જેમ ગોળાકાર હોય છે. ખાસ કરીને ભવાઈ વખતે આ વાદ્ય વાગે છે. ઉત્કટતા વધારતો-ઘટાડતો ધ્વનિ પેદા કરે છે. આ એક પ્રકારે તો પિપૂડી અને છિદ્રો વગરની લાંબી શહનાઈ છે એમ કહી શકાય. પ્રત્યેક સમાજમાં ખાસ કરીને ઈન્ડોયુરોપિયન જેવી પશુપાલક પ્રજામાં પ્રાણીના શીંગડાને ફૂંક મારીને વગાડવામાં આવતા હતા. યુદ્ધમાં જુસ્સો જગાવવા માટે આવું શીંગડું વગાડવામાં આવતું તેને રણશીંગુ ફૂંક્યું એમ કહેવાય છે. ગરબા જેવા ધર્મગીત નૃત્યમાં પણ શીંગડું વગાડાતું તે 'શિંગડું વાગ્યું રે...' જેવા ગીતમાં મળતાં સંદર્ભોમાં જોઈ શકાય છે. કોઈનું ધ્યાન દોરવા માટે કરાતા મોટા યાંત્રિક ધ્વનિને અને સાધત્ત્વને અંગ્રેજીમાં 'હોર્ન' કહેવામાં આવે છે. એ શબ્દ પણ શીંગડાનો ધ્વનિ પેદા કરવા માટે જે પ્રાચીન કાળે ઉપયોગ થતો હતો તે સિદ્ધ કરે છે. તે વગાડવાની ક્રિયાને પણ 'બ્લો' ફૂંકવું એ રીતે દર્શાવાય છે. ભેરી વગેરે વાદ્યો પણ આ પ્રકારનાં છે જેનો ઉપયોગ યુદ્ધ પ્રસંગે થતો તે 'રણભેરી' જેવા શબ્દપ્રયોગ સિદ્ધ કરે છે.

(૫) શહનાઈ :

ભારતીય લોકસંગીતનું આ બહુ પ્રચલિત અને માંગલિક મનાતું સુષિર વાદ્ય છે. એને રિપુડી તરીકે પણ ઓળખવામાં આવે છે અને તે વિવિધ પ્રકારની હોય છે.

આદિવાસીનાં સુષિર વાદ્યો

આદિવાસીઓનાં સુષિરવાદ્યોમાં વાંસળી અને એ વર્જના તાડપુ, ડોબર, નરહિલો વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. વનવાસીનાં આવાં વાદ્યો મુખ્યત્વે વાંસ અને તાડીનાં બિયેરનાં લાકડાનાં અને તુંબડા-કાછલી વગેરેનાં બનેલાં હોય છે. સામાન્ય રીતે વાંસળી-માવો વગેરે ઉપરના છેડાના વાંસના નાતણ બનાવેલા કે અર્ધ કાપેલા છેડાથી વગાડવામાં આવે છે. પરંતુ આદિવાસીઓ વાંસળીને આડી રાખી વચ્ચેના છિદ્રથી પણ વગાડે છે. એમનાં મોટાભાગનાં આવાં વાદ્યો નૃત્યના સહાયક હોય છે. તાડપુ મોટી દૂધીના તુંબડામાંથી બને છે ને એમાંથી બે ભૂંગળીઓ પસાર કરવામાં આવે છે. જેમાં એક ભૂંગળી મુખ્ય એક જ સૂર આપે છે અને બીજી ભૂંગળીના આધારે બીજા સ્વરો વગાડાય છે. આ ભૂંગળીઓના નીચેના છેડે તાડપત્રોની પટ્ટીઓ વીંટીને ભૂંગળું બનાવવામાં આવે છે ને તેથી તેનો અવાજ મોટો થાય છે. તાડપત્રનું અપરનામ ડોબરું પણ છે. નરહિલો વાંસના બને છેડે તાડપત્રની પટ્ટીઓના ભૂંગળાવાળું વાદ્ય છે અને તેમાં ચાર છિદ્રોથી પાંચ સ્વર વાગે છે.

તાલવાદ્યો :

તાલવાદ્યોના મુખ્ય બે પ્રકાર છે : અવનધ્વવાદ્ય અને ધનવાદ્ય. અવનધ્વવાદ્ય એટલે ચામડાથી મઢેલાં વાદ્યો અને ધન એટલે લાકડાની પટ્ટી કે ઘાતુઓ ટકરાવીને ધ્વનિ નિષ્પન્ન કરવામાં આવે છે તેવાં વાદ્યો. મૃદંગ, તબલા, ઢોલક, ખંજરી, નગારું, ડમરુ વગેરે અવનધ્વ વાદ્યો છે જ્યારે ઝાંઝ, કરતાલ, મંજરા, ઘંટ વગેરે ધનવાદ્ય છે. ગુજરાતના લોકસંગીતના ધનવાદ્યોમાં મુખ્ય ઢોલ, ડમરુ, તબલા, નગારું, ત્રાંતા, ઘટ-માલ, ખંજરી, ડક-ડબલું વગેરે છે. આ પ્રકારના આદિવાસીઓનાં વાદ્યોમાં તુર, ફૂકી માદોલ, ડાકો, ઢુનક વગેરેનો સમાવેશ થાય છે.

(૧) ઢોલ :

ઢોલ પોલા નળાકાર લાકડાને બને બાજુએ ચામડાથી મઢીને બનાવવામાં આવે છે અને એનું એક બાજુનું ચામડું ઝિંચા સ્વર માટે યુક્ત અને બીજા છેડાનું ચામડું નીચા સ્વર માટે ઓછું યુક્ત રાખીને હમેશી કે ઠાંડીથી વગાડવામાં આવે છે. લોકસંગીત સ્વિચોષ નૃત્ય સાથે સંકળાયેલું છે અને ઢોલ આથી જ તો ગુજરાત કે ભારતના જ નહીં યોગ આકાર ભેઠે વિશ્વની બધી જ પ્રજાઓમાં પ્રચલિત એવું તાલવાદ્ય છે. શહનાઈની જેમ આ વાદ્યને પણ માંગલિક માનવામાં આવે છે. ઢોલમાંથી કાળકને ઢોલક, મૃદંગ, ખમવાજ અને તબલા જેવાં અન્ય વાદ્યો વિકસ્યાં છે.

(૨) ડમરુ :

ડમરુ, ડાકલુ, ડુંગડુગી એવા પ્રકાર ભેદ ધરાવતા આ લોકવાદ્યને મીઠવી ભગવાન એતદ્

શંકર સાથે જોડવામાં આવ્યું છે. ગજસુરનો નાશ કરવા માટે ભગવાન શંકરે તાંડવનૃત્ય કર્યું ત્યારે ડમરુ વગાડ્યું. અને જે અર્થ આજ શબ્દમાંથી નિષ્પન્ન કરી શકીએ છીએ તેના બોલ પણ ડમરુમાંથી નિષ્પન્ન થયા એમ માનવામાં આવે છે.

ડમરુ અને આ વર્ગનાં વાદ્યો નાના ગોળાકારને વચ્ચેથી પકડી શકાય એવો સાંકડો બનાવી તેની બે બાજુ ચામડું મઢીને બનાવવામાં આવે છે. એની મધ્યમાં દોરીઓ બાંધી હોય છે, એના છેડે ગાંઠ હોય છે અથવા કોઈ પદાર્થ ચોપડવામાં આવે છે. અંગૂઠા અને પહેલી આંગળીની પકડમાં ડમરુનો વચ્ચેનો સાંકડો ભાગ પકડી કાંઠાથી એને ધ્રુમાવવાથી વચ્ચેની દોરીઓની ગાંઠ ડમરુની બે બાજુની સપાટી પર અથડાય છે અને ધ્વનિ પેદા થાય છે. ડમરુના વર્ગમાં ડાકડું આવે છે જેનો ઉપયોગ ભૂવાઓ ધૂણતા કરે છે અને માતાના છંદ ગાતી વખતે તેને દોરીને બદલે પાતળી દાંડીથી વગાડવામાં આવે છે. બાળકોનાં રમકડાં માટે ગોળ માટીની વર્તુળની પટ્ટીને કાગળથી મઢવામાં આવે છે તેને ડુગડુગી કહેવામાં આવે છે. ડમરુની પટ્ટીઓ પર દબાવવાનો વધારો કરવાથી અને વિશિષ્ટ લયથી કાંડાના બળે ધ્રુમાવવાથી વિવિધ પ્રકારના ધ્વનિઓ નિષ્પન્ન થાય છે તેનાં નિશ્ચિત સંખ્યાના એકમોના આવર્તનથી તાલ સિદ્ધ કરી શકાય છે.

(૩) તબલા :

તબલા મૃદંગના બે ભાગને જુદા યાડીને અમીરખુશરુએ વિકસાવેલું તાલવાદ્ય મનાય છે અને તે છે શિષ્ટ વર્ગનું પરંતુ ખાસ ભજન, ગરબા વગેરેમાં એનો ઉપયોગ થતો હોઈ લોકવાદ્ય તરીકે પણ પ્રચલનમાં છે.

(૪) નગારું :

નગારું અર્થ ગોળાકારને ઉપરની વર્તુળાકાર સપાટીએ ચામડાથી મઢીને દાંડીથી વગાડાતું વાદ્ય છે. આનો ઉપયોગ શહનાઈ સાથે, સવારી સાથે અને દેવમંદિરની આરતીમાં થાય છે.

(૫) ત્રાંસા :

નગારાનું તળ છીછરું હોય તો એ વાદ્ય તીક્ષ્ણ સ્વર આપે છે અને એને ત્રાંસુ કહેવામાં આવે છે. નગારું જમીન પર ટેકવીને વગાડાય છે જ્યારે સભા-સરથસમાં વાદકને ગળામાં પહેરીને ચાલતાં-ચાલતાં કે ઊભા ઊભા આવું વાદ્ય વગાડવું હોય ત્યારે ત્રાંસુ ઉપયોગમાં લેવામાં આવે છે. ત્રાંસુ પણ પાતળી સળી જેવી દાંડીથી વાગે છે.

(૬) ખંજરી :

વર્તુળાકાર પહોળી પટ્ટીની એક બાજુ ચામડું મઢીને તેની પટ્ટીઓમાં પણ રસકતી નાની રકાબીઓ મૂકી હોય અને હાથથી ચામડાની સપાટી પર આઘાત કરતાં તે ચામડાની સપાટીમાંથી અને પટ્ટી વચ્ચેની ઘાતુની પતરી કે નાની વર્તુળાકાર રકાબીમાંથી ધ્વનિ પ્રગટ થાય છે તે વાદ્યને ખંજરી કહેવામાં આવે છે. લોકગીત, ભજન વગેરેમાં આ વાદ્ય પ્રયોજાય છે. નાનાં બાળકનાં રમકડાં તરીકે પણ તેનો ઉપયોગ થતો હોય છે. હથેળીથી ધાપ જુલાઈ - સપ્ટેમ્બર, ઓક્ટો. - ડિસેમ્બર ૧૯૯૩

મારવાની સાથે જ આંજલીઓથી આઘાત આપીને ધ્વનિ એકમોના આવર્તને તાલ સિદ્ધ કરી શકાય છે.

(૭) ૩૬ :

ખંજરી કરતાં મોટા વર્તુળાકારને એક બાજુથી મઠીને વગાડવામા ઉપયોગમા લેવાય છે તેને ૩૬ કહેવામાં આવે છે. મુખ્યત્વે રાજસ્થાનનું આ વાદ્ય છે અને હોળીના દિવસોમા ગીત-નૃત્યદિમાં ૩૬ કે ૩૬લીનો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે.

(૮) ૩૭ :

ખંજરીથી મોટું અને ૩૬થી નાનું આ વાદ્ય છે અને સાબરકાંઠામાં એક ગામથી બીજા ગામ સદેશો પહોંચાડતા ધ્વનિસંકેતો માટે એનો ઉપયોગ થાય છે. સાબરકાંઠાના ડબલાવાદકની રૂબરૂ મુલાકાત અને વાદન અ લખનારે ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમીના ઓડિયો યુનિટમાં ધ્વનિમુદ્રિત કરીને રાખ્યા છે.

ગુજરાતના ડુંગરી ભીલોમાં ચર્મવાદ્યોમાં ઢોલ, માંદળી ઢોલ, જાનવિયો (હોમરીનો ઢોલ), ઝોરી ઢોલ, કુલકાનો ઢોલ, ટમસળિયો ઢોલ, દંડિયાવાળો ઢોલ, હાજરીનો વાટી ઢોલ, સાંગમા આરતીની સાંગ, નાચવાની સાંગ, તંતુવાદ્યોમાં તંબૂરો, સારંગી, સુષિરવાદ્યોમાં હામ(શંખ), લગા (શહનાઈ), વાંસળી, કોસયુ, ધનવાદ્યોમાં ઝાંઘર, તાગિયા એટલે કે મંજરા, ધૂપરી વગેરેની સચિત્ર વિગત તેમના પુસ્તક ‘એડ્રેસા’ તાલુકાના ડુંગરી ભીલ આદિવાસી ૧૯૯૨ પૃ. ૪૪ થી ૫૫ પર આપી છે.

હોકસંગીતના ધનવાદ્યોમા મંજરા, ઝાંઝ, કરતાલ, ચકરડી વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. મંજરા ભજનનું સહાયક વાદ્ય છે. એ રીતે ઝાંઝ અને કરતાલ પણ ભક્તિસંગીતના અંગરૂપ છે. ચકરડીમાં બે લાકડાના ઉપસાવેલા ગોળાકાર નાના ટુકડાંઓના છેડે નાની નાની ધુપરીઓ બાંધવામાં આવે છે. કાબા હાથથી વચલી બે આંગળીઓ વચ્ચે બે ચકરીઓ રાખીને જમણા હાથથી તે વગાડવામાં આવે છે. આફ્રિકામાં અને એ પછી આધુનિક સંગીતમાં મોતી પરોવેલા ન્યુચિયેરનો જે ઉપયોગ થાય છે, તેવો આ પ્રકાર છે.

ટૉની મોરીસન : બ્લેક અમેરિકન સાહિત્યના ઉદ્ગાતા

ડૉ. ભારતી અશોક પરીખ

સાહિત્યની સતત સાધનાના પરિપાક રૂપે જ્યારે ટૉની મોરીસનને ૬ઠ્ઠી સપ્ટેમ્બર, ૧૯૯૭ના રોજ સ્વીડીશ એકેડેમીએ નોબેલ પારિતોષિક એનાયત કરવાનું જાહેર કર્યું ત્યારે અત્યંત આનંદ, ગર્વ અને કૃતકૃત્યતાની લાગણી અનુભવી. આ બહુમાન શ્યામ વર્ણની સ્ત્રીલેખિકાને મળ્યું જેની સાહિત્યિક યાત્રા એક લઘુવો છે.

ટૉની મોરીસન છે તેમનું ઉપનામ, જેઓ ઈ.સ. ૧૯૩૧માં લોરેઈન, ઓહાયોમાં જન્મ્યા ચૉલે ઍન્થની વૉલ્ફોર્ડ નામે. તેમણે અમેરિકાની હોવાર્ડ યુનિવર્સિટીમાંથી બી.એ.ની તથા કૉર્નેલ યુનિવર્સિટીમાંથી એમ.એ.ની ઉપાધિ પ્રાપ્ત કરી. ઘણાં વર્ષો સુધી અમેરિકાની જાણીતી પ્રકાશન સંસ્થા રૅન્ડમ હાઉસના મુખ્ય પ્રકાશક તરીકે કામ કરી અનેક નવોદિત શ્યામ સ્ત્રીઓની પ્રતિભાને પ્રકાશમાં લાવ્યા.

વર્તમાન અમેરિકન સાહિત્યના તે સહુથી પ્રખર, તેજસ્વી, દેદીપ્યમાન સાહિત્યકાર છે. તેમની પ્રતિભા, લેખન અને સાહિત્ય તથા તેમના ભાષાવૈભવનું ચિત્રણ, વર્ણન કે મીમાંસા કરવા એટલે સૂરજ સામે ભાથ ભીડવા જેવું છે. છતાંય ચતુર્કિંચિત્ પ્રયાસ કરે છે, એ દાવે કે એમની કૃતિઓ વાંચી છે, માણી છે, એના પર કામ કર્યું છે, આત્મસાત્ કરી છે.

ટૉની મોરીસને ઈ.સ. ૧૯૬૯માં તેમની પ્રથમ કૃતિ ધ બ્લ્યુએસ્ટ આઈ પ્રકાશિત કરી. આ તેમજ બીજી બધી કૃતિઓને મોરીસન નવલકથા કરતાં ‘નેરેટીવ’ કહેવાનું વધુ યોગ્ય માને છે. ધ બ્લ્યુએસ્ટ આઈ છે પિકોલા બ્રીડલવની, તેના નાનકડા શ્યામવર્ણના બહિષ્કૃત, તિરસ્કૃત કુટુંબની કરુણાન્તિકા. સ્ત્રી અને તે પછા કાળા વર્ણની, હબસી સ્ત્રીને માટે સ્વીકૃત સૌંદર્યની મીમાંસા ખૂબ અગત્યની. પરંતુ, ચૈત સમાજના માપદંડ મુજબ સુંદરતાની વ્યાખ્યામાં કાળી સ્ત્રીના રૂપસૌંદર્યની ઝલક મળતી નથી. નાનકડી પિકોલાની જુલાઈ - સપ્ટેમ્બર, ઓક્ટો. - ડિસેમ્બર ૧૯૯૩

ખાસિય છે કે ઘરમાં તેનાં માતા-પિતા અને શાળામાં તેના મિત્રો તેને વહાલથી જુએ. તેને લાગે છે કે બધા જ તેનો તિરસ્કાર કરે છે, શાળામાં મિત્રો મજાક ઉઠાવે છે, કારણ કે તે કાળી છે; ને તેથી જ કુરૂપ. આખી પિકોલા તેની પ્રેમની આકાંક્ષાનું પરિવર્તન કરે છે શર્લી ટેમ્પલ - શ્વેત, સુંદર છોકરીનું પ્રતીક - જેવી ભૂરી આંખો ચેબવવાની ઇચ્છામાં. દર રાત્રે તે ઈશ્વરને પ્રાર્થના કરે છે કે તેની આંખો ખૂલ સુંદર, વાદળી આંખની બની જાય.

બાળપણથી જ પિકોલાને તેની માતા પૉલીન પુત્કારે છે. કાળી સ્ત્રી ચોતરફથી બર્સિ અનુભવી રહી હોય છે. તે દક્ષિણ પ્રદેશમાંથી ચોલી શીડલવ સાથે પરણીને ઉત્તરમાં આવી હોય છે. ચોલી પાસે નોકરી નથી, પૈસા નથી, નથી રહેઠાણ માટે ઘર. તે દરરોજ પોલીનને મારે છે. આમ પિકોલાનું બાળપણ અભાવ, અછતમાં અને તિરસ્કારમાં વીતે છે. વળી પિકોલા જ્યારે તેની બે સખીઓ ક્લોડિયા અને ફાઈડાને લઈને તેની મા જ્યાં કામ કરે છે તે શ્વેત માલિકના ખૂબ સુંદર નિવસે જાય છે ત્યારે તે રસોડામાં કામ કરતી હોય છે. પિકોલા પોલીનના હાથમાંથી ગરમાગરમ વાનગી છટકતાં દાઝી જાય છે, તેને સ્તંભન આપવાને બદલે તેના પા પર મીઠું ભભરાવે છે, અને શ્વેત માલિકની ગુલાબી આલ, રેરામી, સોનેરી ઘાગલાળી પુન્ડ્રીને પછાલથી સજાજતે છે કે તે ફરીથી એ વાનગી બનાવી આપશે. પણ પિકોલાને દાઝી હોવા છતાં લાગણીથી સ્તંભન આપી શકતી નથી. આમ મિત્રોની હાજરીમાં પિકોલાનું ઘરાર અપમાન તેના કુખ અને ચાતનામાં વધારે કરે છે.

આ કથાનકમાં ચિત્રણ છે બહુમતી ધરાવતા શ્વેત સમાજમાં પ્રવર્તતી કાળા વર્ણના લોકો પ્રત્યેના તિરસ્કાર ને તેમાંથી નિપજતી હલબલાવી મૂકે તેવી અમાનુષી ધંત્રાનું. શ્વેત વર્ણના સુખી કુટુંબની વ્યાખ્યાને જ્યારે કાળા સમાજની પૉલીન જેવી પુવતીઓ સિનેમા, વાંચનમાળા અને બીજાં અનેક માધ્યમો દ્વારા આત્મચાલ કરે છે ત્યારે કેટલી દુઃખદાયક પરિસ્થિતિ નિપજે છે તે મોરીસને ધ બ્યુર્એસ્ટ આઈમાં બતાવ્યું છે. બીજા તરફ શ્વેત બહુમતી સમાજમાં પિકોલાને સહુ કોઈ વ્યક્તિ તરીકે નહીં જોતાં માત્ર એક પોતાની કોઈ પણ વિશેષતા વિનાની ચીજની જેમ જુએ છે. ચોલી શીડલવના કુટુંબમાં પ્રેમની સંકેતર ઊણપ છે. તે પિકોલાને ચાહે છે પરંતુ પોતાના રખડુ બાળપણને લીધે તેને નથી મળ્યાં માતાપિતા, ભાઈભાડુના સ્નેહ કે વહાલ. તેને ખબર નથી કે પોતાની પ્રેમની, વાત્સલ્યની લાગણીને પિકોલા પ્રત્યે કેમ કરીને વ્યક્ત કરવી. અંતે એક એવી શરૂ તે પિકોલા સાથે સંબોધ કરીને દર્શાવે છે તેનું વાત્સલ્ય. આમ કાળા લોકોના જીવનની અનેકાનેક મર્યાદાઓ ને કારણમાંથી જન્મે છે ગ્રીક કઠપ્રાન્તિકામીય ડિંડી વ્યથાની કથા.

અંતે પિકોલા, જેને એક સમયે ક્લોડિયા અને ફાઈડાએ આશ્રય આપેલો, પણ પછીથી તો તેમનો સાથ પણ તેને નથી મળતો. તેનો ભાઈ પણ તેની સાથે નથી, તાની સુંડ નથી. આમ ચોતરફના અમાનુષી વલણથી પિકોલા ભાંગી પડે છે.

એતદ્

તેની ભૂરી આંખોની શોધ સિદ્ધિમાં બદલાઈ જાય છે, ત્યારે તેણે માનસિક સમતુલન ગુમાવી દીધું હોય છે. હવે તે સરી જાય છે સ્વપ્નસૃષ્ટિમાં જ્યાં તે બધાની અતિશય વહાલી છે, કારણ કે તેની આંખો હવે સૌથી સુંદર ને સૌથી વધારે ભૂરી છે. આમ ગરીબાઈ, અર્થભૂખમરો અને અતિ સામાન્ય સગવડોના પણ સદંતર અભાવથી પીડિત કાળા કુટુંબની પિકોલાને નથી જોતો શ્વેત સમાજ સન્માન, સહાનુભૂતિ ને સ્નેહથી, તો નથી વિચારતો કાળો સમાજ પોતાની જ એક કિશોરીની આ દસ્તાનને ગુનાની લાગણીથી.

મોરીસનની રસજાતી ગદ્ય શૈલીમાં કથાનક ખીલે છે, સાથે કાળા લોકોના જીવનની અંતરિયાળ ભૂમિનાં અગણિત સ્તરોને પણ ખૂબ નજીકથી સ્પર્શે છે. આ કથાનકની ખૂબી એ છે કે તેને અનેક ભૂમિકાઓ પરથી વાંચી શકાય છે, ને તેમાં જ છે લેખિકાની અદ્ભુત હથોટી, ભાષાની સ્વર્ણિમ ઝલક, ભાવ ને વ્યથાની કવિતાની અનેક ભાવભાવના. મોરીસન એક સિદ્ધહસ્ત કલાકાર છે, જે રોજબરોજની ભાષામાંથી નિષ્પન્ન કરે છે કાવ્યમય ભાષા, લાગણીનું અતલ ઊંડાણ, ચમત્કૃતિથી ભરેલ ભાષા પ્રયોગો.

દોની મોરીસનની દરેક કૃતિમાં છે નાવીન્ય. દરેકનું કથાવસ્તુ અલગ, ચરિત્ર ચિત્રણ ઊંડાણથી છલકતું, વાત છે દરેકમાં કાળા સમાજને કરવામાં આવેલ અન્યાયની સાથે તે સમાજની ખૂબીઓની, ખામીઓની. ખૂબ સાહજિકતાથી આ સમાજ પ્રત્યેની તેમની સ્નેહની ભાવના દર્શાવાઈ છે છતાં એ જીવનના તાણાવાણાને ગૂંથ્યા છે મોરીસને જીવંતતાથી, જેની પાછળની તેમની જહેમત અથાગ છે.

તેમનાં અગ્રતિમ પાત્રો સદાને માટે સ્મૃતિમાં અંકિત થઈ જાય છે. તેમની બીજી કૃતિ સુલા (૧૯૭૪)ની નાયિકા છે સુલા. સૉંગ ઑફ ધ સોલોમનની (૧૯૭૭) પાયલૅટ, ટારબેબી (૧૯૮૧)ની જૅડ અને ઑન્ડાઈન, બિલવૅડ (૧૯૮૭)ની બિલવૅડ, સુલાની સખી નૅલ, સુલાની માતામહ ઈવા, અને તેની માતા હન્ના : આ બધા મથે છે જીવનનાં વિવિધ પાસાંઓને સમજવા : પ્રેમ, મિત્રતા, સારું અને નરસું, સુંદરતા અને કદરૂપતા, જીવન અને મૃત્યુ, મોરીસને નિરૂપ્યાં છે વિવિધ મનોમંથનો ને જેને તેઓ 'કલીશૅ' - 'Cliche' કહે છે. આ વિવિધ ભાવો ને પરિસ્થિતિઓ માનવીની દરેક નવી પેઢીને માટે પ્રશ્નાર્થ બિઠ્ઠ બને છે, ને તેમાંથી તેઓ સ્થાય સમાજ માટે નવનીતનું મંથન કરે છે.

તેમણે કહેલું કે ધ બ્લુએસ્ટ આઈ અને સુલાનું સર્જન તો તેમણે એ માટે કરેલું કે તેમને એવી કૃતિઓ વાંચવી હતી કે જે તેમના પહેલાં કોઈએ સર્જી નહોતી. સ્ત્રીના બાળપણ ને કિશોર વયની મુગ્ધતા, તેની યુવાની, પ્રૌઢાવસ્થા ને વૃદ્ધાવસ્થાનાં રૂપોનો અદ્ભુત પરિસર જોવા મળે છે તેમની બધી કૃતિઓમાં. કાળા વર્ણના સ્ત્રીપુરુષોના સંબંધો, બહારના શ્વેત વર્ણના સમાજ સાથેના તેમના સંબંધો કરતાં સાવ અલગ તરાહના છે. ચોતરફથી આ કાળો સમાજ ભીંસ અનુભવી રહ્યો છે. પણ તેના અસ્તિત્વના સ્વીકાર માટે, તે જેવો છે તેવા જ પરિમાણમાં તેને જો કોઈ સ્વીકારી શકે તેમ હોય તો તે માત્ર કાળા વર્ણનો જ સમાજ. તેની જીવન પ્રત્યેની અભિમુખતા, સાતત્યને અનેક મુશ્કેલીઓ સામે ઝૂઝવાની જિજ્ઞાસા આ બધું આકાર પામે છે, જીવંત બને છે સુલામાં.

જુલાઈ - સપ્ટેમ્બર, એકટો. - ડિસેમ્બર ૧૯૯૩

સુલા છે મુગ્ધ ડિયોરીઓ સુલા ને નેલની મૈત્રીની કથા, તેમના અન્યોનના અપરિમિત વિશ્વાસ અને કાળા સમાજમાં પ્રવર્તતી શુભ અને અશુભ તત્વોની માન્યતાઓ ને તેની વચ્ચેના ગજગાહની કથા. બહિષ્કૃત એવા કાળાવર્ણના સમાજને ચેતવણોએ કરેલા ધરાર અન્યાયનો અજેયો મોરીસનની બધી દૃષ્ટિઓમાં દૃષ્ટિઓચર થાય છે. આફ્રિકાનો તેમનો વારસો લોકકથાઓમાં, દંતકથાઓ ને વાર્તાઓમાં, કિવદન્તીઓમાં, ગીતો ને જોડકણામાં, શુકન-અમશુકનનાં શાસ્ત્રોમાં, વિવિધ પ્રતીકોમાં ને તેમની અજબોગરીશ 'કૉસ્મોલોજી'માં સાહજિકતા ને રસાળતાથી છતો થાય છે.

સુલાની માતાગણ ઈવાનું પાત્ર ગરિમાથી સભર છે. પતિએ તરછોડી દેતાં બાળકોને પોતાને સ્વાભિમાનપૂર્વક ટકાવી રાખવા આદરે છે અનન્ય યત્ન. રેલવે ટ્રેઈનના પાટા ઉપર જઈને તે પોતાનો એક પગ કપાઈ જવા દે છે, પછીથી પાછી ફરે છે તેની નાનકડી કાળા લોકોની વસાહત મેડેક્સિનમાં એક વિજેતાની અદાથી. આમ કરવાથી તેને મળે છે વીમાની રકમ, સાથે સાથે સ્મૃતિમાં અંકિત થઈ જાય છે સ્વ ઉપર નિર્ભર રહેનારી, સતત પ્રયત્નશીલ કાળી સ્ત્રી ઈવાનું દમ્યાનદાર વ્યક્તિત્વ. તેના વ્યક્તિત્વનું ઓજસુ ભલભલાને આજ નાંખે એવું છે, માત્ર નથી અંજતી તેની ઘોંસિતી સુલા.

સુલા ને નેલ સાથે રમે છે, ભણે છે, દિવાલખોમાં રામે છે. બંનેના પિતા હુડુંબમાં પુત્રીઓની સાથે સતત સહવાસમાં નથી. કારણ કે સુલાના પિતા મૃત્યુ પામ્યા હોય છે, ને નેલના પિતા કામ કરે છે એક સ્ટીમર પર બખરચીનું. તેના ઘરમાં છે તેની માતાનું સામ્રાજ્ય. તે છે એક સુધરેલી કાળી સ્ત્રી ને તેના ઉપર મોંરીસને છાંટણા છાંટ્યા છે કટાક્ષના. તે આઝાદી છે અત્યંત શિક્ષા ને સુષકતાની. જ્યારે હજા, સુલાની માતા છે જે બધું જ ચલાવી લેનારી, આમ નેલ અને સુલા એકબીજાના પૂરક બની જાય છે. મેડેક્સિનના વિવિધ સ્થાન ને પાત્રો સાથે શ્યામવર્ણની સુલાને નેલના આનંદ, આપાત, નટખટ મસ્તી ને ગંભીર નિર્જયો ખૂબ તાદૃશ રીતે મોંરીસને આલેખ્યા છે.

ઈવાના અનેક બારીબારણાં ને સીડીઓવાળા, ભુલભુલામણી જેવા મોટા મકાનમાં શરૂઆતમાં સામ્રાજ્ય છે ઈવાનું. કંઈ કેટલાય ભાડૂઆતો આવે છે, રહે છે ને બદલાય છે. તેમાં ઈવાનો પુત્ર યુદ્ધમાંથી પાછો આવે છે તેના બીરૂપણા અને પુરુષાતનહીન વ્યક્તિત્વ પર ઈવાને નફરત છે ને તેના મૃત્યુને ઈવા હી ક્લેજે આવકારે છે. સુલાની માતા હજા 'ડ્રીમ લુક' વાંચે છે, પોતાના સ્વપ્નાની આગાહી જોવા, માદીકરી બંને જણે છે કે હજાના લખના પીષાકવાળું સ્વપ્ન એટલે તેના આવી રહેલા મૃત્યુની આગાહી. છતાંય કોણ જાહે કેમ બંનેમાંથી કોઈનેય અંદેશો જલદી નથી આવે શકતો. સેક્સ વિશે હજાના ખ્યાલો તદ્દન ભિન્ન છે, પરંપરાગત સ્ત્રીઓના વિચારો કરતાં તો. તે છે એકદમ જુદી જ તરાહની સ્ત્રી. તદ્દન માસૂમ છે હજા, ને ગમે તેની સાથે તે સંબંધ બાંધી શકે છે. ઈવાને તે માટે કોઈ આભડછેટ નથી. પણ જ્યારે હજા તેની સખી સાથે વાત કરતાં બોલી જાય છે કે : તેને સુલા

છે પણ તેને હજા વહાલું નથી કરી શકતી. આ વાક્ય સુલાના કાને પડતાં જ સુલા એન્ડ

તેની મા સામે ખોન રહીને બંડ પોકારે છે.

બધી જ્યારે ખૂબ દારુણ ને કરુણ રીતે હના દાઝી જાય છે ને ઈવા જાણે છે છતાં તે પોતાની પુત્રીને બચાવી નથી લેતી ત્યારે ફરીથી સુલા ઈવા સામે બંડ પોકારે છે ને બને છે ઈવાથી પણ સવાઈ નાથિકા. ને જે ઈવા ઘોડીને આધારે પોતાના અનેક બારીઓવાળા ખંડમાં બેઠા બેઠા આખા ઘરની ચઢલપહલ ઉપર નજર રાખતી હતી, જેને પોતાના પતિએ ત્યજ દીધાનું દુઃખ ચણચણતું રહ્યું તેના કરતાંય સવિશેષ તિરસ્કાર તેની શોક્યના બેહુદા શહેરી હાસ્ય પર હતો. ને આવા પતિ તરફના તીવ્રતર તિરસ્કારને દિલમાં જવલંત રાખીને ઈવા જીવતી રહી. અનેક દુઃખો, અભાવો, ગરીબાઈ ને રોગના આક્રમણને તેણે હંફાવ્યા. છતાં અંતે જે કાળા લોકોના સમાજમાં લગભગ અશક્ય એવું પગલું સુલાએ ભર્યું ને તે એ કે આવી મગફળ નાથિકા ઈવાને સુલા વૃદ્ધાવસ્થામાં ઘરડાંઘરમાં મૂકી આવે છે.

સુલાને શોધ છે સાચા પ્રેમની. તે અમેરિકાનાં બધાં મહાનગરોમાં ફરે છે, કંલેજમાં ભણે છે, પણ તેની શોધ કદીય પૂર્ણ નથી થતી. જ્યાં જુઓ ત્યાં બધે જ પુરુષો આપે છે પૈસા, ધ્યાર નહીં. આમ તેની પ્રેમની ખોજ તેની મૅડેલિયનની નાનકડી વસાહતની બહાર બધે જ મૃગજળ સખી નીવડે છે. એ નેલ પાસે આવે છે, નેલ પરણી ગઈ છે, પણ સુલા તેના પતિ સાથે પ્રેમમાં પડીને તેની સાથે સંબંધ બાંધે છે જે હજીજીવી નીવડે છે ને તેની ખોજ નથી પૂરી થતી. ફરીથી જ્યારે સુલા શહેરી લેબાસમાં મૅડેલિયનમાં પગ મૂકે છે તે પહેલાં આ કાળા વર્ણના લોકોની વસાહતમાં ઢેકારો મચી જાય છે. કારણ; અસંખ્ય પક્ષીઓ એકાએક ઢગલાબંધ મરી જાય છે. બધા લોકોને લાગે છે કે ચોક્કસ કંઈ અનિષ્ટ બનવાનું છે. માત્ર નેલને લાગે છે કે હવે ફરીથી જીવનમાં કંઈક ખુશાલી આવશે. સુલાની હાજરી માત્ર પૂરતી છે જ્યારે નેલને પોતાપણની પ્રતીતિ થાય છે. સુલાને નથી કોઈ મહત્વાકાંક્ષા, સારા દેખાવાની વૃત્તિ, અદેખાઈ કે હસીકાઈ. આમ સુલા માનવીય ગુણોથી સભર છે પણ ઔપચારિકતા નથી તેના વ્યક્તિત્વમાં. ઈવાના ભવ્ય રહેઠાણમાં અંતે રહે છે સુલા ને ઈવાનના પલંગ ઉપર પોઢે છે સુલા તેના પ્રેમી સાથે. જીવનના અનેક અનુભવો ને ભૂતકાળના અપસંધને વાગોળતી. આમ સુલા છે કાળી અમેરિકન સ્ત્રીની કથા જે બંડખોર છે, ને કાળી સ્ત્રીઓની જિજીવિષા ને મનોબળનો આલેખ. તેમની અંતઃસ્ફુરણા, માન્યતા ને શુકન અપશુકનના શાસ્ત્રનુંય તેમાં અદ્ભુત અંકન છે.

સુલામાં કટાક્ષ છે, વક્રોક્તિ છે અનેક સ્તર પર. પહેલા વિશ્વયુદ્ધમાં લડીને આવતા કાળા પુરુષના પુરુષાત્તન પર થયેલા તીવ્ર આઘાત પર. અઘાગ પરિશ્રમ કરીને ખેડેલી ખડકાળ ભૂમિ વચનબદ્ધ હોવા છતાં ચેત માલિક તેના કાળા ગુલામને નથી આપતો, ને તેને છેતરે છે; પછાડ પર ચોડી જમીન આપીને કહે છે : ત્યાં તું તારી વસાહત ઊભી કર, કારણ તું સ્વર્ગથી ને દેવોથી ઊંચે ઉપર-રહેવાથી વધુ નજીક રહીશ. તો કુદરતની આડેપડ અવહેલના જે ચેત સમાજની સ્થમ છે તેની પર પણ તીવ્ર કંટાક્ષ છે. મૅડેલિયનમાં હેતું જુલાઈ - સપ્ટેમ્બર, ઓક્ટો. - ડિસેમ્બર ૧૯૯૭

વિવિધ વૃક્ષાશિનું પ્રાચુર્ય, પણ શ્વેત સમાજે નિર્ણય કર્યો હતો કે મોરિસનમાં બનાવવું છે ગોલ્ડનું વિશાળ મેદાન, તેથી આ સઘળાં વૃક્ષોને ધરાશાયી કરવાનું નિશ્ચિત છે. શ્વેત સમાજે કરેલી અશ્વેતો સાથેની અજીબોજરીબ છેતરવિંદી, છેતરામણી પર કટાક્ષ છે. વળી કટાક્ષ છે તેમની બરીબી, નિરવરતા, ભોળપણ વિ.ને લીધે શ્વેત સમાજે આ કાળા લોકોને હરકંમેશ ગુલામ રાખવાની, તેમનું ગુલામી માનસ કાયમ બનાવી રાખવાની વિવિધ તરકીબો ને રસમો પર ન્યાયકરણની પણ ખૂબ ઠેકડી ઉઘાળી છે મોરીસને અને મોરિસનમાં એક માજી અશ્વેત સૈનિક ઉજ્જવે છે 'સ્યુસાઈડ ડે' ! આમ કટાક્ષ છે શ્વેત અમેરિકાની સામાજિક રસમો પર જ્યાં કેટકેટલા 'ડે' ઉજવાય છે. કેટકેટલી વાર કાળા પુરુષોને અન્યાય થતો રહે છે, ત્યાં તેમને નથી મળતી રોજ, ચોરીની કે ન્યાયની સમાન તકો. આવા બહુસુત લેખિકાએ ધૂબધૂ વર્ણન ને દર્શન કરાવ્યું છે કાળા સમાજનું જે વિપક્ષ છે, વિશુદ્ધ છે ને તેમાં ઊગતી કિશોરીઓની આકાંક્ષા, અભીપ્સાઓનું આલેખન છે મુલાખાં.

સમૃદ્ધિ આવતાં કાળા પુરુષ કે સમાજ જો પોતાના સ્વજનોને ભૂલી જાય તો એ ભીંત ભૂલે છે, ને તે તો મોરીસનને જરાય માન્ય નથી. તમારું અંતરિયાળ કુટુંબ ને સમાજ, તેના મૂળની ભાળ એ તમારી સતત ઝૂઝવાની, ઝઝૂમવા માટેની શકિત છે. તેને ભૂલી જાઓ તો તમારું સાતત્ય ભગ્નમાં છે. સ્વજનો પ્રત્યે પાપાણદિલ બનીને જીવી લો, શ્વેત સમાજના સ્વીકૃત માનદંડ પ્રમાણે ચાલો તો તે સ્થાન સમાજ સાથેની છલના છે. આ સઘળું બદલાવું જ જોઈએ, અને શરૂ થાય છે ખોજ, પોતાના પિતાના મૂળની ને વારસાની. એ માટે બધ ને ટિશાશૂઠ મળે છે સૉજ ઑફ ધ સોલોમન (૧૯૭૭)ના નાયક મિલકમૅનને તેની કોઈ પાયલૅટ પાસેથી. આ નવલકથાને ઈ.સ. ૧૯૭૭માં ધ ન્યૂયૉર્ક ક્રિટિક્સ સર્કલ એવોર્ડ મળેલો છે. કાળી સ્ત્રીઓની વિવશતા, તેમને થતા પુરુષ પ્રધાન સમાજમાં અત્યાચાર અને માનસિક પરિતાપને વાચા આપે છે મૅકન ડેડ સિનિયરની પત્ની અને કાળા લોકોના એક માત્ર ઑક્ટરની પુત્ર રૂથ ફૅસ્ટર મૅકન.

પાયલૅટ, જે સૉજ ઑફ ધ સોલોમનનો પ્રાણ છે તે મોરીસનનું એક અદ્ભુત પાત્ર છે. તે મોરીસનની કલ્પનાનું ઉદ્દાન છે ને સ્ત્રીકલ્પના ઝાઝૂ ભાવોનું સંધાન પણ છે. માનવીય ગુણોને પરિપૂર્ત કરતી આ સ્ત્રીનું શારીરિક ચિત્રણ પણ અચંબો પમાડે તેવું છે.

આ પહેલાં કોઈ નાયિકાનું પાત્રાંકન અજાયબી પમાડે તેટલી હદે અસાધારણ કોઈ લેખકે દોર્યું નથી. આ નવલકથામાં પણ મૂળ આફ્રિકાના વતની કાળા વર્ણના લોકોને જો પોતાનું નામ પણ રાખવા દેવાની છૂટ ન હોય તેવા અન્યાયી શ્વેત વર્ણના સમાજની નીતિ-રીતિ પર તીવ્ર કટાક્ષ છે. પાયલૅટ નામ સૂચક છે. તેના જન્મતાંની સાથે જ, કે થોડી વાર પહેલાં જ તેની માતા મૃત્યુ પામે છે, પછી તે જન્મે છે. તેને નાભિ છે જ નહીં. પિતા પાયલૅટ અને તેના ભાઈ મૅકનને ઉછેરે છે, કુદરતને ખોળે. ચૉન્ડર કાઈન્સીમાં પણ પાઈલેટ કિશોરી થતાં પહેલાં તો તેના વતિલ પિતા મૃત્યુ પામે છે, શ્વેત દુસ્મનની ગોળીથી, ખેતરમાં. પછી વધુ વાર પાયલૅટ જન્મે છે તેના મૃત પિતાના ભૂતને. ખૂબ ફરતાશી કેટલાય ફૂટ એતદ્

ઊંચે ઊછળીને પછી નીચે પડે છે પાયલૅટના પિતા. ભાઈબહેન સંતાઈ રહે છે એક કાળી નોકરાણી પાસે શ્વેત માલિકના ઘરમાં. પણ ત્યાં ગૂંગળામણ અનુભવતાં ભાઈબહેન છૂટી નીકળે છે. સાથે પાયલૅટ તેના કાન વિંધાવે છે ને કાનમાં એક ડબ્બી લટકતી રહે છે. તેમાં રહસ્ય છે તેના નામનું, જેથી કદીય તેના વડાદાના નામની માફક ઊલટસૂલટ ન થાય કે ખોવાય કે ભુલાય નહીં. આમ પાયલૅટ બાળપણથી જ બંડખોર છે, પણ સાચા કારણસર પછી તે ઊછરે છે તેના ભાઈ પાસે, ત્યારે આ ભાઈ ખૂબ લાગણીસભર ને પ્રેમથી ઊભરાતો હોય છે. તેને બેન ખૂબ વહાલી હોય છે.

પણ પછી વારંવાર ભાઈબેનને ખોજ હોય છે મૃત પિતાના શબની. તેમાં વળી અંતરાય આવે છે શ્વેત લોકોનો. તેમને બનાવવી હોય છે કબર ને શ્વેત પુરુષો ત્યાં શોધતા આવે છે અણદીઠ ખજાનો. ત્યાંથી મૅક્કન અને પાયલૅટ છૂટા પડી જાય છે, બંને વચ્ચે મતભેદ પણ રહે છે. મૅક્કનને મોહ હોય છે ખજાનાનો; પાયલૅટને જીવન ટકાવી રાખવાનો. એક ભૂગોળની ચોપડી ને બીજા મામૂલી લાગતી પણ પાયલૅટને મન અમૂલ્ય એવી ગણીગાંઠી ચીજો લઈને તે જીવન જીવવા ને ટકાવી રાખવા એકલા હાથે મથે છે. તેના અસાધારણ પરિવેશથી દરેક ઠેકાણે થોડા સમય પછી બધા લોકો તેનાથી ગભરાય છે કે અભિભૂત થાય છે, પણ તેને પોતાનામાંની એક વ્યક્તિ તરીકે ગણતા નથી. પ્રેમસંબંધ બંધાય છે, પણ સ્થાયી જીવન તેને મળતું નથી. મુશ્કેલીઓ ને વિવિધ પરિસ્થિતિઓનો સામનો તે એકલા હાથે કરે છે. વર્ષોના એકાકી જીવન પછી તે જન્મ આપે છે એક પુત્રીને, જેનું નામ છે રેબા. તેની આંખોમાં બાળપણની નિર્દોષતા નિતરે છે. થોડાં વર્ષોમાં તો રેબા યુવાન થાય છે ને તે પણ જન્મ આપે છે હેગર નામની બાળકીને. રેબાનો ઉછેર તો પાયલૅટ કરે છે, પણ હેગર મોટી થતાં પાયલૅટને રહ લાગે છે પોતાનાં વર્ષો પહેલાં છૂટા પડી ગયેલા ભાઈને શોધવાની. આ કુટુંબ પણ સ્ત્રીપ્રધાન છે. ખૂબ લાડમાં હેગર ઊછરે છે. પુરુષો સાથેના સગપણ, સંબંધ ને મર્યાદાનો ખ્યાલ હેગરને સ્પેષ પણ નથી આવતો. તેની હરેક ખ્વાહિશ તેની માતામહ અને માતા પૂરી પાડે છે. અંતે કેટકેટલી શોધખોળને અંતે પાયલૅટ શિકાગોના સાઉથ સાઈડ નામના ક્ષેત્રમાં પહોંચે છે. ત્યાં તેને ભાળ મળે છે, મૅક્કનડેડની તેના બ્લાલસોયા ભાઈની. પણ વર્ષોનાં વહાણાં વીતી ગયા હોય છે. ને પહેલાંનો પ્રેમાળ ભાઈ બન્યો છે ધનવાન, સાથે તેનાં મૂલ્યોય તદ્દન બદલાઈ ગયાં છે.

પાયલૅટની અક્સ રે સમી દૃષ્ટિ તરત જ પારખે છે તેની ભાભી રૂથનું મુરઝાયેલું, પ્રેમહીણું શુષ્ક જીવન. તે જીવી રહી છે વૈભવ-મૅક્કન ડેડના વૈભવનું પ્રદર્શન ને દેખાડો કરવા-મરવા વાંકે જ. પ્રેમથી પાયલૅટ રૂથનું ને તેના ભાઈના કુટુંબનું જીવન નવપ્રસ્થિત કરે છે. અહીં વળી ખૂબી છે કાળા લોકોના બ્લેક મૅજિકના જાદુની. મૅક્કન રૂથને વળી વળીને હેરાન ન કરે એ માટે પાયલૅટ તેની ઑફિસમાં એના બેસવાની ખુરશી સામે એક નાનકડી ઢીંગલી જેવું મૂકે છે, જેનાથી અભિભૂત થઈને ફરીથી મૅક્કન રૂથને હેરાન કરતો નથી. બીજા અનેક બ્લેક અમેરિકન લેખિકાઓએ આ ‘બ્લેક મેજિક’નો ઉપયોગ વિવિધ પ્રકારે તેમની નવલકથાઓ તથા ટૂંકી વાર્તાઓમાં કરેલો છે. ઉલ્લેખનીય છે એન પેટ્રીની ધ સ્ટ્રીટ જુવાઈ - સપ્ટેમ્બર, ઓક્ટો. - ડિસેમ્બર ૧૯૯૭

(૧૯૪૬) તથા ઑલિસ વૉકરની ટૂંકીવાર્તાઓ.

પાયલૅટનું અપ્રતિમ ચારિત્ર્ય તેના બાઈને પડકારે છે. મૅકન ડેડનું કુટુંબ ધનાઢ્ય ઈલાકામાં રહે છે, પણ તેને તેના કુટુંબીજનો તથા કાળા વર્ણના સામાન્ય અને ગરીબ પ્રજા પ્રત્યેની હૃદયહીનતા માટે લોકો પિકારે છે. જ્યારે તેની બે પુત્રીઓ લેના અને કૉરીન્થીયન અને રૂથને લઈને તેની જૂની મોટરકારમાં બહાર લટાર મારવા નીકળતો ત્યારે લોકો તેની મોટરગાડીને દાટમાં કહેતા હતા ‘મૅકન ડેડની હર્સ.’ પાયલૅટની છાજરી બહુ લાંબા સમય સુધી મૅકન ડેડને પોતાના પરિવેશમાં, અવાસમાં ગમતી નથી. કારણ પાયલૅટની રહન-સહન અને તેનું વ્યક્તિત્વ કહેવાતા સભ્યસમાજમાં સહેલાઈથી સ્વીકાર્ય તેવું નથી.

પાયલૅટના એક કાનમાં લટકતી ઈથરરિંગ છે. કોઈ ન પહેરતું હોય તેવી ડબ્બી, તેનું ઘર છે તેણે ને રેબાએ મળીને બાંધેલું વિચિત્ર આવાસ. જેમાં બધે જ હોય તેવી વાસની કોઈ સગવડો નથી. તેમાં પાણી માટે નથી નય કે નથી લાઈટ. તેણે ખોદેલ એક કૂવો પાછળના ભાગમાં છે જેની ઉપર હૅન્ડપમ્પ બેસાડેલો છે. તે સંગીતની શોખીન છે ને મધુર સ્વરે ગાય છે. પોતે ખાવાપીવાની બાબતમાં પણ સામાન્ય લોકોથી તદ્દન જુદી જ છે. જ્યારે જે મહે તે ખાઈ લે છે. કાળી દ્રાક્ષની મોસમ છે ને તે રેબા ને હેઝર દ્રાક્ષ ચૂંટે છે, ખાય છે ને ખાતા વગે તેનો દેશી દારૂ ગાળીને આજીવિકા માટે વેચે છે. પણ તેના ઘરમાં ગ્રાહકમાંથી કોઈને પણ તે પીવાની છૂટ નથી. વળી પાયલૅટ હરહંમેશ તેની નજર સમક્ષ એક લીલા રંગની કોથળી રાખે છે. છતાં ઉપરથી લટકતી આ કોથળી છે તે પાયલૅટની અમૂલ્ય ખજાનો છે. સૌ પ્રથમ વાર મિલ્કમૅન પોતાના મિત્ર ગિટાર, જેની આંખોમાં સોનેરી ઝાંય છે તેની સાથે પાયલૅટને ત્યાં તેના પિતાથી છાનોમાનો જઈ ચડે છે. પાયલૅટનું વ્યક્તિત્વ તેને ખૂબ આકર્ષે છે. પાયલૅટ તેને પહેલી વાર ઈંડું કઠી રીતે બાકવું તે ખૂબ સ્નેહથી અને જુદી જ પદ્ધતિથી શીખવે છે. જો કે મિલ્કમૅનનો આનંદ લગ્નજીવી નિવડે છે. કારણ તેના પિતાનો માણસ મૅકનને ખબર આપે છે કે મિલ્કમૅન પાયલૅટના તદ્દન અજાણક જેવા નિવાસે પહોંચી હતી.

મૅકન ડેડ, જે સ્થાવર સંપત્તિનો માલિક, કચોડપતિ છે તેને પોતાનો પુત્ર આવી બહુ ચર્ચિત જગ્યાએ જ્યાં તે માન્ય નથી. મિલ્કમૅનના જન્મ પહેલાં પણ રૂથનું એક માત્ર પુત્ર સંતાન, તેને સાચવવામાં રૂથને પાયલૅટે મદદ કરેલી. હવે તેને જીવનના અતિ મહત્વના પાઠ ભજાવવામાં પણ પાયલૅટ જ વહારે થાય છે. મૅકન ડેડને પુત્ર કે પુત્રીઓના સ્વતંત્ર વ્યક્તિત્વને ખીલવા દેવામાં સહેજ પણ રસ નથી. સાર્કિય સાર્કિંગના ભદ્ર સમાજમાં મિલ્કમૅન પહેલું કાળા વર્ણનું બાલક છે જેનો જન્મ ચૈતવણીની ‘મર્સી હોસ્પિટલ’માં થયેલો, ત્યાં છે ‘નાં ડૉક્ટર સ્ટ્રીટ’, કારણ આ ડૉક્ટર કાળા લોકોની વહારે થાતા નથી. રૂથની આંતરિક ઇચ્છાઓ પુરુષ પ્રધાન મૅકન ડેડના કુટુંબમાં અંદરની અંદર ધરબી દેવાઈ છે. એક માત્ર સંતોષ રૂથ લે છે તે મિલ્ક મૅન ચાર વર્ષનો થાય છે ત્યાં સુધી તેને ધરધન કરાવ્યાનો જે એક વાર કેહી, મૅકન ડેડનો ચહીતો નોકર ને ખાસ માણસ ચોરીદૂપીથી જોઈ લે છે. ત્યારથી

એતદ્

આ પુત્રનું નામ પડી જાય છે મિલ્કમૅન. મૅકન ડૅડનું નામ પણ એત લોકોએ કાળા લોકોને કરેલ અન્યાય, બેદરકારી અને માનવ તરીકે નહીં સ્વીકારવાની મનોવૃત્તિ પરનો ધારદાર કટાક્ષ છે. નામકરણનો તો મૅરીસને જબરજસ્ત ઉપયોગ કર્યો છે, વક્રોક્તિ અને કટાક્ષના શરસંધાનથી. લેના અને કોરીન્થીયનના લગ્ન સામાન્ય કક્ષાના કાળા પુરુષ સાથે થાય તે મૅકન ડૅડને મંજૂર નથી. બંને બહેનો કિશોરવયમાં વૅલવૅટનાં ફૂલ બનાવીને સમય ગુજારે છે, તે પણ મોરીસનની નજરમાં સ્ત્રીઓના સમય અને શક્તિનો બિનજરૂરી વ્યય છે અને કટાક્ષનું નિશાન બને છે. બંને પુત્રીઓની યુવાની ઢળતી જાય છે. તેમને 'ડોલ બેબી' જેવી રાખી છે તે પિતા તરફ બંનેને ઘૃષ્ણા છે. મિલ્કમૅન પાયલૅટના નિવાસેથી પાછો ઘેર ફરે છે, સાંજ ઢળે છે ને મૅકન ડૅડ તે જ વિસ્તારમાંથી પસાર થતાં તેના કાને અથડાય છે મોહક સંગીતના સૂરો, મીણબત્તીના ઝાંખા પ્રકાશમાં પાયલૅટ, રેબા અને હેગરને ગીત ગાતા સાંભળીને થોડીક ક્ષણો તો મૅકન ડૅડ પણ હલી જાય છે.

પહેલી મુલાકાત પછી મિલ્કમૅન, ચાહક થઈ જાય છે પાયલૅટનો ને તેની પાસે વારંવાર પહોંચે છે, પિતાથી છૂપી રીતે. મિલ્કમૅનની જિજ્ઞાસા, જીવનની ઉત્સુકતા સંતોષે છે પાયલૅટ. મિલ્કમૅન છે માત્ર બાર વર્ષનો પણ તેને શોધ છે પોતાના વારસાની. પાયલૅટના ઘરમાં છત પર લટકતી લીલી કોથળીનું રહસ્ય તે જાણવા માંગે છે. સત્તર વર્ષની પાયલૅટની દૌહિત્રી હૅગરના પ્રેમમાં મૅકન ડૅડનો પુત્ર મિલ્કમૅન ગળાડૂબ છે. પુત્રને મના ફરમાવવા છતાં તે પાયલૅટને રવાણે ચઢી જાય છે તેથી પિતા અને પુત્ર વચ્ચે અંટસ પડે છે. છતાંય કોઈ અડાદીક આકર્ષણથી મિલ્કમૅન ખેંચાય છે પાયલૅટ તરફ ને તેની વધુ નજદીક જતો થાય છે.

કાળા વર્ણના સમાજની જિજ્ઞાસા તેમની રાજકીય, સામાજિક, આર્થિક, પરિસ્થિતિ, રહસ્યમય સંગઠનો, એત વર્ણો એ અવારનવાર કાળા સમાજના લોકોના કરેલા ખૂનના બદલામાં 'સેવન ડૅઈઝ' જેવાં સમૂહ જે ખૂનનો બદલો ખૂનથી લેવામાં માને છે, તે ઉપરાંત વાળંદની દુકાન જે બધા સમાચાર આ સમાજના સભ્યોને સારી રીતે આપે છે ને હૅસ્પિટલ ટૅબી અને રેલરોડ ટૅબી વિ. અનેક ભાતીગણ લોકોની અમીટછાપ મૅરીસને આપી છે સાંઘ ઓફ સોલોમનમાં. હૅગરને ખબર નથી મિલ્કમૅન તેના પ્રેમને શા માટે ઉવેએ છે, ને એકાએક તે મિલ્કમૅનનું ખૂન કરવા તૈયાર થાય છે, તેને શોધવા ભમે છે, હાથમાં થાતક હથિયાર લઈને. મિલ્કમૅન તેના રાત્રિ નિવાસ બદલતો રહે છે. તેને કાળા લોકોની ભૂગર્ભ પ્રવૃત્તિઓનો ખ્યાલ આવે છે, પરંતુ તેમાં સક્રિય બનવાની તેની હિંમત નથી ને ગિટાર જે હિંમતવાન છે, માથે કફન બાંધીને ફરે છે તે મિલ્કમૅનની ઘણી ઉત્સુકતા સંતોષે છે. બીજાય કેટલાય ગિટાર જેવા પુરુષોનું અદ્ભુત ચિત્રણ છે કથાનકમાં. રૂથને ખબર પડે છે કે હૅગર તેના પુત્રનો જાન લેવા મથે છે ને તે ફરીથી દોડી જાય છે, પાયલૅટ પાસે. કારણ તેના જન્મ પહેલાં પણ પાયલૅટ મિલ્કમૅનને બચાવવામાં મદદ કરી છે તેથી તેની આશા વધુ ભુલંદ હોય છે.

ફાઈ - સપ્ટેમ્બર, ઓક્ટો. - ડિસેમ્બર ૧૯૯૩

રૂથ અને મૅકન ડૅડ વચ્ચે અણબનાવ થતાં, મિલ્કમૅન પિતાને તમાથો મારીને માતાની વહારે થાય છે. પાણ્થથી તેને ખબર પડે છે, માતાની એકાકી, શ્રેમણીન જિંદગીની. તે આત્માસન મેળવવા કેટલાય માર્ગો દૂર પોતાના મૃત પિતાની કબર પર ટ્રેનમાં બેસીને રાતે પહોંચે છે ને સવાર થતાં પાણી શેર વળે છે. આમ મોરીસને જે કાવ્ય લોકોના જીવનનાં વિવિધ પાસાંને સ્પર્શ્યાં છે તે બાગ્ચે જ કોઈ લેખકે છતાં કર્યાં હશે.

મિલ્કમૅનને પોતાના વારસાની, મૂળની ખોજ છે અને તે માટે પિતા મૅકન કે પોતાના બાળપણની યોગીક વાત કરે છે, પરંતુ પાર્થિવેટ અને તેને પોલીસના પંજામાંથી એક વાર બચાવ્યા પછી મૅકન ડૅડ પોતાની ભેન સાથેના મિલ્કમૅનના ચરોબાને સ્વીકારવા તૈયાર નથી. પછી શરૂ થાય છે મિલ્કમૅનની લાંબી ખોજ. તે કેટકેટલાં સ્થળોએ જાય છે, જૂની વ્યક્તિઓને મળે છે, એક એક વ્યક્તિ સાથે વાત કરતાં મિલ્કમૅન પહોંચે છે દૂર સુદુરના વર્જિનિયામાં. આ દુનિયા બહારની દુનિયાથી તદ્દન નિરાળી છે, ત્યાંના એક નાનકડા કસબામાં એક મોટા સ્ટોરમાં પહોંચે છે તો દુકાનના માલિકનું નામ સોલોમન બહાર બેઠેલા યુવાનોમાંય સોલોમન, રમતાં, ચાતાં બાળકોની રમતના શ્લેષકાવાચા વર્તિતોમાંય સોલોમન. તેને પોતાનું બાળપણ યાદ આવી ગયું. તેને ધમધમ સહેજ ખોડ હોવાથી ને શ્રીમંત પિતાનું ફરજંદ હોવાથી એવી બાળકીની યોગ યોગ કરવાની કોઈ રમત તે રમી શક્યો નથી, એવો આનંદ લૂંટ્યો નથી તેનો વસવસો થાય છે. આ લાંબી મુસાફરીમાં ય તેને સમાચાર મળે છે કે યશે ભાગે તેનો જિગરી મિત્ર ગિટાર તેનો પીછો કરી રહ્યો છે. કથાનકમાં 'સસ્પેન્સ'નું વાતાવરણ જાય છે. ત્યાં પાર્થિવેલનું કેન તોડીને ભૂખ સંતોષે છે, ને વળી મિલ્કમૅનની નજર પડે છે ત્યાંથી પસાર થતી સ્ત્રીઓ પર. આ સ્ત્રીઓ તેને આકર્ષે છે, પણ કોઈનાય હાથમાં કશું જ હોતું નથી. શહેરી યુવાન સહજ ઉત્સુકતાથી સ્ટોર બહાર બેઠેલા યુવાનોને આ સ્ત્રીઓ માટે મૂચ જ કરે છે ને ત્યાં જ નાટકીય રીતે બેતરણ પુરુષો તેને ભોંય ભેળો કરી દે છે. તેની મોટરકાર ખોટાઈ જાય છે, તરત જ એ નવી ખરીદવા માટે પૂછે છે તો બધા પુરુષો તેની તરફ એ રીતે જુએ છે જાણે તે કોઈ વિચિત્ર માણી છે કે શું? અહીં તેના પિતાની સંપત્તિ કે કીર્તિ કંઈ જ કામનું નથી. મોરીસને અમેરિકન ભોગવાઈ 'કન્સ્યુમરીઝમ'ની પણ ખૂબ ઠેકડી ઉઘ્રવી છે. આ કથાનકમાં, આ જ પુરુષો મિલ્કમૅનને રાત્રે જંગલમાં મોકારે જવા માટે આમંત્રણ આપે છે જે મિલ્કમૅનના જીવનનો બહુમૂલ્ય અનુભવ નિવડે છે.

મિલ્કમૅનને કપાલ, બૂટ, બંદૂક વિ. આપવામાં આવે છે. પરંતુ, માર્છોના માર્છો સુધી તેને ચાલતાં, દોડતાં, ખૂબ સ્વપ્નાનીપૂર્વક જંગલના ગાઢ ઊંડાણમાં જવું પડે છે. અહીં તેની પાસે વહારે થાય તેવું કંઈ જ નથી સિવાય કે તેના પગ, હાથ, મન, સતેજ આંખો ને કર્ણોન્દ્રિય અને ઈશરદત્ત સંઘનશક્તિ. અહીં મિલ્કમૅનને ફરીથી અનુભવ થાય છે કે તેના પિતાની સંપત્તિ, મતિશ્ર, ધન એ બધું જ અર્થહીન છે. તેની ખૂબ નજીકથી બંદૂકની ગોલી ગાઢ અંધકારમાં પસાર થાય છે, તે સહેજમાં જ બચી જાય છે. બૉબકૅટના આ શિકાર દરમ્યાન નવા જ, વધુ પડત મિલ્કમૅનનો પરિચય મળે છે. ઘણા ઉંમતી અનુભવોનું ભાષું

હવે મિલ્કર્મેનની પાસે છે. શિકારેથી પાછા વળ્યા પછી સ્વીટ નામની સ્ત્રી સાથે તેની મુલાકાત થાય છે, તેનો થાક વિવિધ રીતે સ્વીટ ઉતારે છે. કુદરતનાં તત્ત્વો - પૃથ્વી, પાણી અને હવે હવા સાથે મિલ્કર્મેન રહીને અનુભવથી વધુ આનંદિત બને છે. આ અનુભૂતિ કાળાવર્ણના લોકોના કુદરત સાથેના ખૂબ નિકટના સંબંધની સાથે તેમના જીવનના ઊંડાણનો પરિચય પૂરત થાય છે. આ સ્થળેથી મિલ્કર્મેનને થોડીક બાળ તેના પૂર્વજ વિશે મળે છે ને ત્યાંથી તે વળી શરૂ કરે છે તેની આગળની યાત્રા.

દૂરના ટાપુ પર આખરે મિલ્કર્મેન પહોંચે છે. ત્યાં એક ફરતાં વધુ વૃદ્ધ સ્ત્રીઓને તે મળે છે. પગપાળા મુસાફરી કરે છે. વળી સાચી હકીકત મેળવવા માટે તેને એક વારની મુલાકાતમાં કંઈ જ જાણવા મળતું નથી. ગુમ રહસ્યની શોધ કંઈ કોઈ એમ સહેલાઈથી અજાણ્યા યુવાન પાસે જલદીથી છતી થોડી જ કરી દે ? વળી વળી તે જાય છે આ વૃદ્ધા પાસે. એને એની પૂર્વજ ઘાદી સોંપાનું નામ જાણવા મળ્યું હોય છે, અને પિતામહ સોલોમન વિશેય ખબર પડે છે. તેમને વધુ સંબંધ હોય છે અમેરિકન ઈન્ડિયન સાથે. મિલ્કર્મેનના મનમાં તાળો બેસતો જાય છે, તેના પૂર્વજ સોલોમન એવા અદ્ભુત શક્તિવાળા હતા કે જે ઊડીને પોતાને માદરે વતન આફ્રિકા પહોંચ્યા હતા. પરંતુ, તેની પત્ની રામના જે પોતાના પતિને ખૂબ ચાહતી હોય છે તે પાછળ તેનાં અનેક બાળકો સાથે ગુલામીના પ્રદેશમાં રહી જાય છે. આ છે મોરીસનના કલાજગતની ખાસ ખૂબી, જેમાં લોકકથા, કિંવદન્તી, કલ્પના બધું એકરૂપ થઈને વાચકને જકડી રાખે છે. આ કલ્પનાતીત હકીકત ગુલામીના સમયમાં કાળા વર્ણના લોકોને માટે જીવતા રહેવા માટે એક 'વીશકુલ' વિચારધારા હોય તોય તેનું ખૂબ મહત્ત્વ છે આ લોકસમૂહ માટે.

આમ સૉંગ ઑફ સોલોમનમાં હેગર મૃત્યુ પામે છે ને પાર્થિવેટ દેવળમાં પ્રાર્થે છે તેનાં હલબલાવી દે તેવા લાગણીના ઊંડાણથી, સંગીતથી, પ્રાર્થનાની અમોઘ શક્તિથી. કાળા વર્ણના લોકોના જીવનને વહેતું રાખવા, ટકાવી રાખવા તેમણે ધર્મ અને સંગીતને આત્મસાત્ કર્યાં ને તેના બળથી જ ટક્યા. સદીઓના અમાનુષી અત્યાચારો અને અન્યાયો સામે મોરીસનની ઘણી કૃતિઓમાં શરૂઆતના શબ્દો બાયબલમાંથી ટાંક્યા છે, તે તેમની અથાગ શ્રદ્ધાની સાક્ષી છે. અંતે પાયલેટ પછા મિલ્કર્મેનની શોધમાં જઈ ચડે છે, ઊંચાણવાળી જગ્યાએ અહીં પણ ગિટાર મિલ્કર્મેનને લપાતો છુપાતો શોધતો હોય છે. અને છેવટે ગોળી શ્રોડે છે, પણ નવી પેઢીને કંઈ આંચ નથી આવતી. મિલ્કર્મેન બચી જાય છે અને પાર્થિવેટ મૃત્યુ પામે છે. પરંતુ, મૃત્યુ સમયે પણ પાર્થિવેટ પ્રાર્થે છે કે જો તે હજુ વધુ લોકોને જાણી શકી કોત તો વધુને વધુ લોકોને સ્નેહથી નવાજ્યા હોત.

આમ પરિકલ્પના, હકીકત અને અપ્રતિમ કલાત્મકતા વ્યક્ત થાય છે સૉંગ ઑફ સોલોમનમાં. અહીં ખોજ છે કાળા વર્ણના પુરુષને પોતાની 'આઈડિન્ટીટી'ની, અને કુવાઈ - સપ્ટેમ્બર, ઓક્ટો. - ડિસેમ્બર ૧૯૯૩

કથાનક છે કાળા વર્ણની સ્ત્રીની અદ્ભુત શક્તિ, કોઠા સૂત્ર અને સ્વાયત્તાની. આમ દરેક નવલકથામાં ટૉની મોરીસને કુદરત, માનવી-અથવા માનવીના જીવનમાં ઐતિહાસિક, ભૌગોલિક, આર્થિક અને જાતિવાદી પરિબલોએ કેવી બાતીગળ છાપ ઉપસાવી છે તેનો તાદૃશ ચિતાર આપ્યો છે. કોઈ અચ્છા ચિત્રકાર અનેકાનેક બહુરંગી ચિત્રો ચિત્ર કરી શકે એવી અદ્ભુત છે મોરીસનની વર્ણનકલા. તેમના સુસ્પષ્ટ અને બહુવિધ ભાષાપ્રયોગો એવા છે કે જાણે કોઈ સંગીતકારની હૃદય તરજ, તેના સ્વરોના ઉત્તાર, ચઢાવ સાથે આનંદી શકો. મોરીસન સતત જિવાતા જીવનમાંથી કવિતા અને કુસુમાન્તિકાને નિષ્પન્ન કરે છે. તેમના જ શબ્દોમાં કહીએ તો ટૉની મોરીસનની એકે એક કલાકૃતિ વાચકને સતત ખીણો કરતી રહે છે.

1

ઉત્પલ દત્ત સાથે એક મુલાકાત

સમિક બંદોપાધ્યાય

અનુ. શિરીષ પંચાલ

સમિક : મારા ઘારવા પ્રમાણે રંગભૂમિનો પહેલો પરિચય તમને કલકત્તાની સેંટ ઝેવિયર્સ શાળામાં થયો હતો. આજે જ્યારે તમે એ દિવસો યાદ કરો ત્યારે એની કોઈક વિશિષ્ટતા ધ્યાનમાં આવે છે ખરી ?

ઉત્પલ : હા, સેંટ ઝેવિયર્સમાં ત્યારે તો રંગભૂમિનું ખૂબ જ મહત્વ હતું. ૧૯૪૩માં હેમલેટ ભજવીને ફાઇરે તો કમાલ કરી દીધી હતી. આંજી દે એવા સેટ, વેશભૂષા, પ્રકાશ-આયોજન. જોકે આ નાટક કૉલેજમાં ભજવાયું હતું અને હું શાળામાં ભણતો હતો. અમારા જેવા માટે નાની નાની ભૂમિકાઓ હતી- નોકરચાકર, સૈનિકો. 'હેમલેટ'માં મેં કબર ખોદનારી બીજી વ્યક્તિનો પાઠ ભજવ્યો હતો.

સમિક : તે જ વખતે તમે થિયેટરમાં જોડાવાનું નક્કી કરી લીધું હતું ?

ઉત્પલ : હા.

સમિક : શાળાની બહાર ભજવાતાં નાટક જોવાની કોઈ તક તમને મળી હતી ખરી ?

ઉત્પલ : એ દિવસોમાં વ્યાવસાયિક રંગભૂમિ ઉપર ભજવાતાં બધાં નાટક મેં જોયાં હતાં. કૉલેજમાં દાખલ થયા પછી વધારે નાટકો જોયાં. ત્યારે શિશિરકુમાર ભાદુરી, અહિન્દ્ર ચૌધરી અને નરેશ મિત્રની બોલબાલા હતી. આ બધા મહાન અભિનેતાઓએ કશુંક અભૂતપૂર્વ સંપડાવી આપ્યું. પરંતુ નિર્માણના બીજા પ્રશ્નોની સદંતર ઉપેક્ષા આપણને અકળાવી નાખતી હતી - 'સ્ટાર થિયેટર' આમાં અપવાદરૂપ હતું, આ બાબતમાં તે બીજાઓ કરતાં ખૂબ આગળ હતું. પણ બીજી બધી મંડળીઓ તો અસમ્ય ઉપેક્ષા દાખવતી હતી -

જુલાઈ - સપ્ટેમ્બર, ઓક્ટો. - ડિસેમ્બર ૧૯૯૭

ખાસ કરીને શિશિરકુમારની રંગભૂમિ. ત્યાં તો એ જ સર્વેસર્વ હતો. અભિનયમાં તેમની તોલે કોઈ ન આવે. પણ બીજા બધા જ અભિનેતા-અભિનેત્રીઓ સાવ સામાન્ય કલાનાં હતાં. દૃશ્યોનાં ઠેકાણાં ન હોય, પદ્મ ફાટવાતુંડલા હોય, એક બાજુ લટકતા હોય. અભિનય વળી જુદી જ દિશાએ ચાલતો હોય અને કોઈ કરતાં કોઈને આની પડી ન હોય.

સમિક : શિશિરકુમાર વીસીના ગાળામાં આવ્યા. તેમના વિચારો કાંતિકારી અને પ્રગતિવાદી હતાં. પણ બીજા બે વિષયુદ્ધની વચ્ચે શું બન્યું ?

ઉત્પલ : સાવ હતાશ થઈ ગયા હોવા જોઈએ, જેની પાસે કોઈ સજકીય વિચારસરગી ન હોય તેને તો એની અસર થવાની જ. નિર્માતાઓને રાજ રાખવા તેઓ સતત મથતા રહ્યા. જેનામાં સ્વમાન હોય એવી વ્યક્તિ આવું ન કરે. પણ રંગભૂમિને ટકાવી રાખવા તમારી પાસે બીજો કોઈ માર્ગ ન હતો. પાર વિનાનાં સમાધાનો કર્યા કરવાને લીધે તેમનો રસ કદાચ ઊંડો ગયો હતો.

સમીક : રંગભૂમિના સૈને તમારું પહેલું સ્વતંત્ર સાહસ કયું ?

ઉત્પલ : અમે અંજેજમાં નાટકો ભજવવા માંડ્યાં. પહેલું નાટક રિચાર્ડ ત્રીજો ભજવ્યું. બહુ ખરાબ રીતે ભજવ્યું.

સમીક : સેંટ ઝેવિયર્સના સહાધ્યાયીઓની સાથે મળીને ભજવેલું ?

ઉત્પલ : ના. બધા જ બહારના હતા. અમે 'લિટલ થિયેટર ગ્રુપ'ની સ્થાપના કરી. પ્રતાપરાય અને હું - એના સ્થાપક હતા. સેંટ ઝેવિયર્સના રંગમંચ ઉપર અમે ભજવ્યું કારણ કે બીજા કોઈને અમે ઓળખતા ન હતા, ત્યાંના લોકોને અમે ઓળખતા હતા, એ મદદ કરે એવા હતા. પણ અમારી ભજવણી ભયંકર હતી. અમે ત્યાંથી બીજે ભિષકશા, અંજેજમાં વધુ નાટકો ભજવવા માંડ્યા.

સમીક : તમને ધણ અપાવ્યો હોય એવું પહેલું નાટક કયું ?

ઉત્પલ : 'ધ મેરી વાઈઝ ઓફ વિન્ડસર.' ન્યૂ એમ્પાયરમાં એ ભજવેલું. ફોલ્સ્ટાફની ભૂમિકા રનેન રોયે ભજવી હતી. ત્યારે અમને લાગ્યું હતું કે સેંટ ઝેવિયરને અને તેની કૅમેડીને બરાબર સમજી શક્યા છીએ. લિટલ થિયેટર ગ્રુપે એને સારી રીતે ભજવ્યું પણ હતું, તેમાંય પાછું સેંટ ઝેવિયરનું અંજેજ. હંફાવે એવું. સેંટ ઝેવિયરની ભાષા જ બોલતા આવડે એ પૂરતું ન હતું; રંગમંચ ઉપર શું બોલાઈ રહ્યું છે એની સમજ પ્રેક્ષકોને પણ પડવી જોઈએ ને ! અને અહીં તો એક જ વાર સાંભળીને સમજવાનું હતું. એ દિવસોમાં ભજવણીનો આનંદ 'જુલિયસ સીઝર'માં પણ આવ્યો. આધુનિક વેસ્ટભૂષામાં એ ભજવ્યું; ફાસ્ટિવાલ ઈટાલીની પરિસ્થિતિનો ચિતાર આપવા માટે એવો પ્રયોગ કરી જોયો.

સ : આ વિચાર તમને સ્વતંત્ર રીતે આવ્યો હતો ? કે ઓરસન વેલિઝનો હતો ?
એનદ

ઉત્પલ : ના. એ મારે પોતાનો વિચાર હતો. ત્યારે તો ઓરસન વેલિઝની મને કશી ખબર ન હતી. 'સ્ટેટ્સમેન'માં લિંક્સ એમર્સન નાટકની સમીક્ષાઓ લખતા હતા. તેમણે અમારા પ્રયોગની લાંબી સમીક્ષા પહેલી વાર કરી. અમારી મૌલિકતાની પ્રશંસા કરી. અમે કશુંક સિદ્ધ કર્યું છે એનો ખ્યાલ આવ્યો. કલકત્તાની ડ્રામેટિક કલબને ટેકો આપવાની નીતિ સ્ટેટ્સમેને અપનાવી હતી. પણ જુલિયસ સીઝર જેવા પછી એમર્સને વિચાર બદલ્યો અને ટેકો આપ્યો. અમારા નિર્માણમાં જે પ્રકારની મૌલિક અને પ્રેરક વિચારરસા જેવા મળી તે વિના નાટક ભજવવાનો કોઈ અર્થ ન હતો એવું તેમનું માનવું હતું.

સમિક : તમે પૂરેપૂરી નિષ્ઠાથી અને સૂઝસમજથી નાટ્યપ્રવૃત્તિ કરતા હતા એ વાત સાચી પણ અંગ્રેજીમાં તમે કોને માટે ભજવતા હતા ?

ઉત્પલ : એ પ્રશ્ન તો અમનેય મૂંઝવતો હતો, પણ પ્રેક્ષકો મળી રહેતા હતા. અંગ્રેજો ઓછા હતા. સમીક્ષા માટે અંગ્રેજ નાટકો ઓછાં મળે. કલકત્તાની ડ્રામેટિક કલબ અને લિટલ થિયેટર ગ્રૂપ. આ બંને જે ભજવે તે જેવા એ બધા આવતા. કલકત્તામાં ત્યારે જે અંગ્રેજો હતા એમાંથી મોટા ભાગના પ્રેક્ષકો અમને મળી રહેતા હતા. એ સિવાય ટકી રહેવાનો બીજો કોઈ માર્ગ ન હતો. અમે એક નાટકના ત્રણવાર-બહુ બહુ તો પાંચ પ્રયોગ કરતા હતા. જ્યાં અંગ્રેજો હોય ત્યાં અચૂક હોય જ એવા થોડા બંગાળી બાલુઓ પણ જેવા આવતા. પણ આ ખેલ બહુ લાંબો નહિ ચાલે એનો ખ્યાલ અમને આવી ગયો. કોઈ ગંભીર નાટ્યપ્રવૃત્તિ આ રીતે ન જ ચાલે. એટલે અમે વિચારવા માંડ્યું... બંગાળીમાં ક્યારે નાટકો રજૂ કરી શકાશે ?

સમિક : તમે શૅક્સ્પિયરનાં નાટકો ભજવતા હતા પણ સાથે સાથે જ સાવ જુદા જ પ્રકારનું 'વેઈટિંગ ફૉર લેફ્ટી' પણ ભજવ્યું. એની પાછળ કયો હેતુ હતો ? એ તમારી ડાબેરી વિચારસરણીને કારણે કે પછી વાતાવરણમાં જ એના કોઈ ભણકારા હતા ?

ઉત્પલ : ડાબેરી વિચારરસા અમારા જૂથ સુધી આવી પહોંચી હતી. તમારે એ પણ ધ્યાનમાં રાખવાનું કે અમારા જૂથમાં મોટા ભાગના પહોંચી હતા. ઝીઓનિસ્ટ લોકોએ તો સ્વતંત્ર ઈઝરાઈલની સ્થાપના માટે ઝુંબેશ ઉપાડી જ હતી અને એ બધા જ અંગ્રેજ વિરોધી હતા. આઝાદી પછી ભારત પણ જેમાં ખૂબ જ સક્રિય હતું એવી સામ્રાજ્યવાદ વિરોધી લડતમાં યહૂદીઓ જોડાયેલા હતા. બહુ સ્વાભાવિક છે કે અમારી નાટ્યમંડળી પણ એના પ્રભાવ હેઠળ આવે. રનેન રોય અને ખાન જેવા તો રાજકીય પીઠિકા પણ ધરાવતા હતા. એમના કહેવાથી અમે 'વેઈટિંગ ફૉર લેફ્ટી' પસંદ કર્યું. પણ એ કરતાંય વિશેષ તો

ખાસ કરીને શિશિરકુમારની રંગભૂમિ. ત્યાં તો એ જ સર્વેસર્વ હતો. અભિનયમાં તેમની તોલે કોઈ ન આવે. પણ બીજા બધા જ અભિનેતા-અભિનેત્રીઓ સાથે સામાન્ય કલાની હતી. દૃશ્યોનાં ટેકાણાં ન હોય, પડદા ફાટવાતુલ્લા હોય, એક બાજુ લટકતા હોય. અભિનય વળી જુદો જ દિશાએ ચાલતો હોય અને કોઈ કરતાં કોઈને આની પડી ન હોય.

સમિક : શિશિરકુમાર વીસીના ગાળામાં આવ્યા. તેમના વિચારો ક્રાંતિકારી અને પ્રગતિવાદી હતા. પણ બીજા બે વિશ્વયુદ્ધની વચ્ચે શું બન્યું ?

ઉત્પલ : સાથે હતાશ તઈ ગયા હોવા જોઈએ, જેની પાસે કોઈ રાજકીય વિચારસરણી ન હોય તેને તો એની અસર થવાની જ. નિર્માતાઓને રાજા રાખવા તેઓ સતત મથતા રહ્યા. જેનામાં સ્વમાન હોય એવી વ્યક્તિ આવું ન કરે. પણ રંગભૂમિને ટકાવી રાખવા તમારી પાસે બીજો કોઈ માર્ગ ન હતો. પાર વિનાનાં સમાપાનો કર્યા કરવાને લીધે તેમનો રસ કદાચ ઊંડો ચલો હતો.

સમીક : રંગભૂમિના ક્ષેત્રે તમારું પહેલું સ્વતંત્ર સાહસ કયું ?

ઉત્પલ : અમે અંગ્રેજીમાં નાટકો ભજવવા માંડ્યાં. પહેલું નાટક રિચાર્ડ ત્રીજો ભજવ્યું, બહુ ખરાબ રીતે ભજવ્યું.

સમીક : સેંટ ઝેવિયર્સના સહાધ્યાયીઓની સાથે મળીને ભજવેલું ?

ઉત્પલ : ના. બધા જ બહારના હતા. અમે 'લિટલ થિયેટર ગ્રુપ'ની સ્થાપના કરી. પ્રતાપરાય અને હું - એના સ્થાપક હતા. સેંટ ઝેવિયર્સના રંગમંચ ઉપર અમે ભજવ્યું કારણ કે બીજા કોઈને અમે ઓળખતા ન હતા, ત્યાંના લોકોને અમે ઓળખતા હતા, એ મદદ કરે એવા હતા. પણ અમારી ભજવણી ભયંકર હતી. અમે ત્યાંથી બીજે ઝિમકથા, અંગ્રેજીમાં વધુ નાટકો ભજવવા માંડ્યા.

સમીક : તમને યશ અપાવ્યો હોય એવું પહેલું નાટક કયું ?

ઉત્પલ : 'ધ મેરી વાઈલ્ડ ઓફ વિન્ડસર.' ન્યૂ એમ્પાયરમાં એ ભજવેલું. ફોલ્ડસ્ટાકની ભૂમિકા રનેન રૌપે ભજવી હતી. ત્યારે અમને લાગ્યું હતું કે રૉક્સપિયરને અને તેની કૉમેડીને બરાબર સમજી શક્યા છીએ. લિટલ થિયેટર ગ્રુપે એને સારી રીતે ભજવ્યું પણ હતું, તેમાંય પાછું રૉક્સપિયરનું અંગ્રેજી. હંફાવે એવું. રૉક્સપિયરની ભાષા જ બોલતા આવડે એ પૂરતું ન હતું; રંગમંચ ઉપર શું બોલાઈ રહ્યું છે એની સમજ પ્રેલકોને પણ પડવી જોઈએ ને ! અને અહીં તો એક જ વાર સાંભળીને સમજવાનું હતું. એ દિવસોમાં ભજવણીનો આનંદ 'જુલિયસ સીઝર'માં પણ આવ્યો. આધુનિક વેશભૂષામાં એ ભજવ્યું; કાસીવાદી ઈટાલીની પરિસ્થિતિનો ચિતાર આપવા માટે એવો પ્રયોગ કરી જોયો.

આ વિચાર તમને સ્વતંત્ર રીતે આવ્યો હતો ? કે ઓરસન વેલિઝનો હતો ?

એતદ

ઉત્પલ : ના. એ મારો પોતાનો વિચાર હતો. ત્યારે તો ઓરસન વેલિઝની મને કશી ખબર ન હતી. ‘સ્ટેટ્સમેન’માં લિંડસે એમર્સન નાટકની સમીક્ષાઓ લખતા હતા. તેમણે અમારા પ્રયોગની લાંબી સમીક્ષા પહેલી વાર કરી. અમારી મૌલિકતાની પ્રશંસા કરી. અમે કશુંક સિદ્ધ કર્યું છે એનો ખ્યાલ આવ્યો. કલકત્તાની ડ્રામેટિક કલબને ટેકો આપવાની નીતિ સ્ટેટ્સમેને અપનાવી હતી. પણ જુલિયસ સીઝર જોયા પછી એમર્સને વિચાર બદલ્યો અને ટેકો આપ્યો. અમારા નિર્માણમાં જે પ્રકારની મૌલિક અને પ્રેરક વિચારણા જોવા મળી તે વિના નાટક ભજવવાનો કોઈ અર્થ ન હતો એવું તેમનું માનવું હતું.

સમિક : તમે પૂરેપૂરી નિષ્ઠાથી અને સૂઝસમજથી નાટ્યપ્રવૃત્તિ કરતા હતા એ વાત સાચી પણ અંગ્રેજીમાં તમે કોને માટે ભજવતા હતા ?

ઉત્પલ : એ પ્રશ્ન તો અમનેય મૂંઝવતો હતો, પણ પ્રેક્ષકો મળી રહેતા હતા. અંગ્રેજો ઓછા હતા. સમીક્ષા માટે અંગ્રેજી નાટકો ઓછાં મળે. કલકત્તાની ડ્રામેટિક કલબ અને લિટલ થિયેટર ગ્રુપ. આ બંને જે ભજવે તે જોવા એ બધા આવતા. કલકત્તામાં ત્યારે જે અંગ્રેજો હતા એમાંથી મોટા ભાગના પ્રેક્ષકો અમને મળી રહેતા હતા. એ સિવાય ટકી રહેવાનો બીજો કોઈ માર્ગ ન હતો. અમે એક નાટકના ત્રણચાર-બહુ બહુ તો પાંચ પ્રયોગ કરતા હતા. જ્યાં અંગ્રેજો હોય ત્યાં અચૂક હોય જ એવા થોડા બંગાળી બાલુઓ પણ જોવા આવતા. પણ આ બેલ બહુ લાંબો નહિ ચાલે એનો ખ્યાલ અમને આવી ગયો. કોઈ ગંભીર નાટ્યપ્રવૃત્તિ આ રીતે ન જ ચાલે. એટલે અમે વિચારવા માંડ્યું... બંગાળીમાં ક્યારે નાટકો રજૂ કરી શકાયે ?

સમિક : તમે શૅક્સ્પિયરનાં નાટકો ભજવતા હતા પણ સાથે સાથે જ સાવ જુદા જ પ્રકારનું ‘વેઈટિંગ ફૉર લેફ્ટી’ પણ ભજવ્યું. એની પાછળ કયો હેતુ હતો ? એ તમારી ડાબેરી વિચારસરણીને કારણે કે પછી વાતાવરણમાં જ એના કોઈ ભણકાર હતા ?

ઉત્પલ : ડાબેરી વિચારણા અમારા જૂથ સુધી આવી પહોંચી હતી. તમારે એ પણ ધ્યાનમાં રાખવાનું કે અમારા જૂથમાં મોટા ભાગના યહૂદી હતા. ઝીંઓનિસ્ટ લોકોએ તો સ્વતંત્ર ઈઝરાઈલની સ્થાપના માટે સુંબેશ ઉપાડી જ હતી અને એ બધા જ અંગ્રેજ વિરોધી હતા. આઝાદી પછી ભારત પણ જેમાં ખૂબ જ સક્રિય હતું એવી સામ્રાજ્યવાદ વિરોધી લડતમાં યહૂદીઓ જોડાયેલા હતા. બહુ સ્વાભાવિક છે કે અમારી નાટ્યમંડળી પણ એના પ્રભાવ હેઠળ આવે. રનેન રોષ અને ખાન જેવા તો રાજકીય પીઠિકા પણ ધરાવતા હતા. એમના કહેવાથી અમે ‘વેઈટિંગ ફૉર લેફ્ટી’ પસંદ કર્યું. પણ એ કરતાંય વિરોધ તો

ઈતિહાસની ઘટના હો - સોવિયેટ યુનિયન વિજયી થયું હતું, બીજું વિશ્વયુદ્ધ, બર્લિનનું પતન-આ બધાંને પરિણામે રશિયામાંથી થોકબંધ પુસ્તકો આવવા માંડ્યાં. યુદ્ધ દરમિયાન અમે કલકત્તામાં જે થોડા અમેરિકન-બ્રિટીશ સૈનિકોને મળ્યા તેમાંના કેટલાક તો આંખો ખીંચીને રશિયાનો પક્ષ લેતા હતા. બર્લિનના પતન વખતે સામ્યવાદી ઘસે વૅલિંગ્ટન થોકમાં ઉજવણી મનાવી ત્યારે અડધોઅડધ પ્રેક્ષકો તો ઘાસ પર બેઠેલા આ સૈનિકો હતા.

સમિક : એક બાજુ તમે ઈંટામાં જોડાયા અને બીજા બાજુ લિટલ થિયેટર સુધે અંગ્રેજોને બદલે બંગાળીમાં નાટકો ભજવવા માડ્યાં - આ બંને ઘટના એકીસાથે બની ને ?

ઉત્પલ : તે વખતે ઈંટાની પુનર્રચના થઈ રહી હતી. ૧૯૪૮માં જ્યારે આ પક્ષને બેંગાલદેશર જાહેર કર્યો ત્યારે પલના ડાબેરી એકને લીધે પલની સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિઓ ભાંગી પડી. ૧૯૫૧-૫૨માં ૫૬ પોતાની સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિમાં નવેસરથી શરૂ કરી રહ્યો હતો અને પલની બહાર રહેલા કળાકારોને એમ જોડાવા અને મદદ કરવા વિનંતી કરી રહ્યો હતો. સલિલ ચૌધરી એવી ૧ વિનંતી કરવા મારી પાસે આવ્યા અને ઈંટા માટે નાટકોનું દિગ્દર્શન કરવાનું વિનંતી કરી.

સમિક : ત્યાં સુધી તમે બંગાળીમાં કોઈ નાટકો ભજવ્યાં ન હતાં ?

ઉત્પલ : હા - ઈંગ્લેન્ડના 'ધોસ્ટોવ' અને 'અર્થલ્સ હાઉસ' ભજવ્યાં હતાં, ત્યાર પછી તરત જ હું ઈંટામાં જોડાયો, કારણ કે સાચા બંગાળી પ્રેક્ષકો સુધી નાટકો લાં જવાની મોટી તક એ જ રીતે મને મળી શકતી હતી - ખાસ કરીને તે કલકત્તાની બહાર. ઈંટાના આશ્રયે અમે કલીફોર્ડ ઓડેટનું 'ટીલ યડે ગ્રાવ ડાય' અંગ્રેજીમાં ભજવ્યું હતું. ઈંટા એમાં પ્રત્યક્ સંબંધવારેલું ન હતું; પીર કોંગ્રેસના નેષ્ટ હેઠળ અમે ભજવ્યું હતું. એ નાટક જોઈને ઈંટામાં નાટ્યદિગ્દર્શનની જવાબદારી મને સોંપવાનું નક્કી કર્યું. એમને માઠું કા' ગમ્યું હતું. નાટી વિશેષી ચાલી રહેલી ચળવળની પાર્શ્વભૂ મરાવતા એ અપરા નાટકની ભજવણી કરી એ ઘટનાએ એમને વધુ પ્રભાવિત કર્યા હતા એટલે હું ઈંટામાં જોડાયો અને એક ભંગાર નાટક ભજવ્યું - યુનુ પાલનું ભંગ બંદાર, જોકે એનું દિગ્દર્શન મેં નહોતું કર્યું - મેં માત્ર અભિનય આપ્યો હતો.

સમિક : દિગ્દર્શન કય્વ નાટકથી શરૂ કર્યું ?

ઉત્પલ : 'વિસર્જન'. પાત્રી 'ઓકિસર.' અને 'હુલિયસ હુલિક.' અને ત્યાર પછી ઈંટામાંથી મારી હાલવપટ્ટી થઈ.

સ : કેમ ?

એત

ઉત્પલ : ઘણાં કારણો હતાં. પણ હું ટ્રોટસ્કીવાદમાં માનતો હતો એ મુખ્ય કારણ. એ વાત સાચી કે ટ્રોટસ્કીનાં પુસ્તકો વાંચવા જ જોઈએ એનો હંમેશાં મેં આગ્રહ રાખ્યો હતો અને ઝારના જસૂસ તરીકે ટ્રોટસ્કીને ઓળખાવવા માટે કોઈ કારણ ન હતું એમ પણ હું માનતો હતો.

સમિક : કેન્ડલ જૂઠા સાથે ક્યારથી કામ કરવા માંડ્યું ?

ઉત્પલ : ઈષ્ટા પછી તરત. હું જ્યારે ઈષ્ટામાં જોડાયો અને ભંગ બંદારમાં અભિનય આપ્યો ત્યારે ત્યાં જોવા મળેલી અશિસ્તથી હેબતાઈ ગયો હતો. રંગભૂમિ ઉપર તો શિસ્ત પહેલી જોઈએ. દૃશ્યો, પ્રકાશ આયોજન, અભિનય - આ બધામાંથી કળાકૃતિ સર્જવા માટે શિસ્ત અનિવાર્ય છે. ૧૯૪૭માં કેન્ડલ મંડળી પહેલી વાર કલકત્તા આવી ત્યારે એમની સાથે મેં કામ કર્યું જ હતું. પછી એ લોકો ઈંગ્લેંડ ચાલ્યા ગયા. ૧૯૫૩માં ફરી તેઓ ભારત-પાકિસ્તાનની યાત્રાએ આવ્યા અને એમણે મને મદ્રાસ બોલાવ્યો. પછી એમની સાથે હું કર્યો. એક ઘંઘાદારી નાટ્યશાળાના નિયમો પદ્ધતિઓ શીખ્યો. આવી નાટ્યશાળા જેવું કશુંક ઊભું કરી શકાય તો ઈષ્ટા પ્રભાવશાળી બની શકે એમ હું માનતો હતો. કેન્ડલ મંડળી તો ભારત પાકિસ્તાનમાં ખૂબ જ ઝડપથી ઘૂમી રહી હતી પણ એ પૂરેપૂરી સજ્જ હતી. એક પણ વસ્તુ ભૂલે એ બીજા. જો તમારી દુરમાં બધું લઈને નીકળ્યા ન હો તો રખડવાનો અર્થ નથી. એ લોકો આ માનીને આગળ ચાલવાના. હું પણ આ વાત સ્વીકારું. કેન્ડલ મંડળી પાસેથી આટલું શીખ્યો.

સમિક : કેન્ડલ મંડળી સાથેની દુરમાંથી પાછા આવ્યા પછી તમે લિટલ થિયેટર શુપ સાથે પહેલું નાટક કર્યું ?

ઉત્પલ : ‘એકબેથ.’ જતીન્દ્રનાથ સેનગુપ્તાએ એનો અનુવાદ કર્યો હતો.

સમિક : બંગાળીમાં તમે ‘થોસ્ટસ’ અને ‘અ ડૉલ્સ ઇઝિસ’ કર્યું ત્યારે પણ તમારી મંડળીમાં અંગ્રેજનો પ્રભાવ ધરાવતા અભિનેતાઓ કાર્યકર્તાઓ તો હતા - પણ કેન્ડલ મંડળી પછીના તબક્કે એવી એક પણ વ્યક્તિ ન હતી. આ પરિવર્તન કેવી રીતે આવ્યું ?

ઉત્પલ : એની વિગતે ચર્ચા મેં ‘થ લિટલ થિયેટર’નામના લેખમાં કરી છે. એક સભામાં અમે એટલા તારણ પર તો આવ્યા જ હતા કે આમ ઝાઝું ચાલવાનું નથી. આટલી બધી મહેનત કરીને નાટક ભજવીએ અને પાંચ જ પ્રયોગ પછી સમેટી લેવું પડે એ ન ચાલે. એટલે નક્કી કર્યું કે હવે બંગાળીમાં જ નાટક કરવા, એમાં ભાગ લેવાની જેમની તૈયારી હોય તેને જ સાથે રાખી શકાય. મોટા ભાગનાને બંગાળી બોલતાં ફાવતું ન હતું. બંગાળીમાં જે નાટકો શરૂઆતના તબક્કે અમે ભજવ્યાં તેમાં અમારી મંડળીના યુવદ્વીઓ અને

એવોઈડીઅન સભ્યો પડદા પાછળ રહ્યા તેઓ નાટકો જોતા રહ્યા પછી એક પછી એક કરીને તેઓ ભારત છોડીને જતા રહ્યા - કેટલાક ઓસ્ટ્રેલિયા ગયા, કેટલાક ઈંગ્લેન્ડ ગયા.

સમિક : ૧૯૫૪માં તમે બંગાળીમાં 'મેકબેથ' ભજવ્યું અને ૧૯૫૯માં તમે મીનર્વા થિયેટર સંસ્થાની લીધું - આ વર્ષો દરમિયાન વિટલ થિયેટર સુધે કઈ પ્રવૃત્તિઓ કરી ?

ઉત્પલ : અમે અઠવાડિયામાં ત્રણથી ચાર નાટક ભજવતા થયા. મોટે ભાગે કલકત્તાની બહાર. અમારી મંડળીના સભ્યોને એને કારણે અગવડ પડી. નાટ્યકાર અંજિત ગંગોપાધ્યાયે મીનર્વા થિયેટરના માલિકો સાથે સમજૂતી કરાવી આપી. અમે મીનર્વા વતી 'છાયાનટ' અને 'ઓથેલો' ભજવ્યાં.

સમિક : મીનર્વા થિયેટરની છાપ બહુ સારી ન હતી એ વાત સારી ? હોકો નાટક જોવા આવશે જ નહીં એવો દર લાગ્યો ન હતો ?

ઉત્પલ : 'ઓથેલો'માં તો નિર્ધારિત રીતે હાઉસફુલનાં પાટિયાં લટક્યાં હતાં.

સમિક : કલકત્તાની ધંધાદારી મંડળીઓની જેમ તમે પણ પહેલેથી જ અઠવાડિયામાં ત્રણ વખત નાટક ભજવતા હતા ?

ઉત્પલ : હા, પહેલેથી જ. દર ગુરુવારે ઓથેલો અને સનિન્ડિય 'છાયાનટ'. જેવું 'છાયાનટ' જ્યારે કે અમે નવું નાટક ભજવવા હાથ પર લીધું. એ સમયે અમારા વિચારો ચિત્રવિચિત્ર હતા. દર વખતે નવાં નાટક ભજવવાં જોઈએ એવું અમને લાગતું હતું, પણ એ ખોટી માન્યતા હતી. અમારે 'છાયાનટ' ચાલુ રાખવું જોઈતું હતું. બેત્રણ વરસ ચાલ્યું હોત. પછી અમે 'નીચેર મહલ' ભજવ્યું અને નિષ્ફળ ગયું. દરરોજ થિયેટર કરતાં રંગમંચ ઉપર માત્રસો વધારે જોવા મળતા હતા. એ નાટકમાં યોગાનાં દૃશ્ય વધુ હતાં. પછી અમે 'અંગાર' ભજવ્યું.

સમિક : 'અંગાર' નાટકે ભારે ઉત્તેજના કેલાવી હતી. તે વખતે કોલસાની ખાણોમાં દુર્ઘટનાઓ પણ પ્રુખળ થતી હતી. પણ તમે ભજવતા હતા તેનાથી સાવ જુદા પ્રકારના નાટક ભજવવા પાછળનો હેતુ કયો હતો ?

ઉત્પલ : અમે રંગમંચ ઉપર મજૂરોના પ્રશ્નો લઈ આવવા માગતા હતા. સાથે સાથે પ્રેક્ષકોની આંખ ઠારે અને એને આંજી દે એવું નાટક પણ અમારે ભજવવું હતું. કોલસાની ખાણની પૃષ્ઠભૂ આ બંને માત્ર સંતોષી શકે એવી હતી. ખાણિયાઓ પોતાના અધિકાર માટે લડત આપી રહ્યા હતા અને સત્તાવાળાઓ એમના પર વેર લાગવા જણી કરીને ખાણોમાં પાણી ઠાલવતા હતાં. ખાણમાં પાણી ધસી આવે એ દૃશ્ય પ્રેક્ષકોને તૃપ્ત કરી નામે એ પ્રકારનું હતું.

સમિક : ‘અંગાર’ ધંધાદારી રીતે સફળ થયું, અને ‘મીનર્વા’ જામી ગયું. પછી ‘કેરારી ફીજ’ ભજવ્યું અને એ નિષ્ફળ નીવડ્યું.

ઉત્પલ : કેરારી ફીજ નિષ્ફળ ગયું ન હતું. યુનિયનની ઑફિસ પણ થિયેટરમાં જ હતી. બધા જ ધંધાદારી થિયેટર કરતાં અમારી લક્ષ્મતા ઓછી અને છતાં બીજા કોઈ પણ થિયેટર કરતાં અમે વધારે વળતર આપતા. સૌથી વધારે બોનસ આપીએ છતાં યુનિયનમાં ભાંગફોડિયાં તત્વ પ્રવેશ્યાં.

સમિક : પછી તમે ‘તિતાસ એક્ટિ નદીર નામ’ નવલકથાના રૂપાંતર કરવા પ્રેરાયા. આ સાવ જુદી જ પ્રકારની ઘટના હતી. તમારા થિયેટરને આવો કોઈ અનુભવ ન હતો. એ નવલકથાથી તમે આકર્ષાયા હતા કે પછી એવી જીવનરીતિ અને અનુભૂતિથી આકર્ષાયા હતા ?

ઉત્પલ : રંગમંચ ઉપર મજૂરોનાં પાત્રો અમે લઈ આવ્યા એ વખતે અમને થયું કે રંગમંચ ઉપર પ્રેક્ષકોને રીઝવે અને આંજે એવાં દૃશ્યપોજના તથા પ્રકાશઆયોજન હોવાં જોઈએ. એ નવલકથા નીલિમા દાસે વાંચી હતી અને એનું નાટ્યરૂપાંતર સૂચવ્યું હતું. એ નવલકથા વાંચ્યા પછી મને એ બળવાન લાગી, પણ રૂપાંતર કરવું અઘરું હતું. પણ આવો પડકાર ઝીલી બતાવો ત્યારે રંગભૂમિ ઉપર એ પ્રભાવક પુરવાર થાય જ. અમે પડકાર ઝીલી લીધો. અમને એક લાભ હતો. નિરાશ્રિત તરીકે કલકત્તા પાસે જીવતા માલોસ નામની માછીમાર જાતિમાંથી અમે માણસો શોધી કાઢ્યા. કેટલાકને રિહર્સલ વખતે લઈ આવવામાં આવ્યા. તેમણે અમારી વેશભૂષામાં સુધારાવધારા સૂચવ્યા, મેળા વિશે સૂચનો કર્યા.

સમિક : ‘અંગાર’ કે ‘કેરારી ફીજ’ની સરખામણીમાં ‘તિતાસ’ની એક સિદ્ધિ નોંધપાત્ર નીવડી. તેણે રંગમંચને વિસ્તાર્યો અને સંગીતનો વધુ સંપન્નિત તથા સમૃદ્ધ ઉપયોગ કર્યો. તમે પ્રોસિનિયમ થિયેટર’ એપ્રન અને પ્રેક્ષાગારના મધ્યભાગ સુધી વિસ્તરેલા ઢાળનો ઉપયોગ કર્યો હતો. પ્રેક્ષાગારના દરવાજામાંથી જ પાત્રોની આવનજાવન થતી, રંગમંચ ઉપરના ઝરુખા પર બે જૂના બોક્સ મૂક્યા હતા. આમ અવકાશને ખાસો વિસ્તાર્યો હતો, તમે આ બધા જ અવકાશોમાંથી સંગીતને વહેવડાવ્યું, અવકાશનું આયોજન એવી રીતે કર્યું કે એનાથી નદી, મેળો, ગામનો રસ્તો વગેરે સૂચવાયા.

ઉત્પલ : આ બધું જ નિર્માણ પ્રક્રિયા દરમિયાન સૂઝતું ગયું. રિહર્સલ દરમિયાન દૃશ્યો કેવી રીતે ભજવવાં તેનો પણ ખ્યાલ આવતો ગયો. તિતાસ નદીના કાંઠે માલોસ માછીમારોનાં જીવન સ્પષ્ટ થતાં ગયાં અને છેવટે રંગમંચની પાર વિસ્તર્યા.

સમિક : તિતાસના રિહર્સલમાં કેટલો સમય લાગ્યો હતો ?

જુલાઈ - સપ્ટેમ્બર, ઓક્ટો. - ડિસેમ્બર ૧૯૯૩

ઉત્પલ : એકવીસ દિવસ, એનાથી વધારે સમય માટે થિયેટરને બંધ કરવું અમને પરવડે એમ ન હતું. સવારથી બપોરે ચાર વાગ્યા સુધી અમે રિહર્સલ કરતા. ચાર વાગે તો રિહર્સલ પૂરું જ કરવું પડે, કારણ કે સાંજના શો માટે થિયેટર રોકાયેલું હોય.

સમિક : પચીસ વર્ષના વિરામ પછી તમે ૧૯૬૪માં 'જુલિયસ સીઝર', 'રોમિયો એન્ડ જુલિયેટ', 'અ મીક્સમર નાઈટ્સ ડ્રીમ' લઈને આવ્યા. આ દીર્ઘ વિરામ દરમિયાન આખા જગતમાં શેક્સપિયર વિશે ઘણું નવું વિચારાયું હતું. તમારા ઉપર આ બધાની કેટલી અસર થઈ ?

ઉત્પલ : બંગાળીમાં શેક્સપિયર રજૂ કરવો એ જ પ્રયોગ હતો. એનાથી આગળ વધવાનું જોખમ કોઈએ નહીં લેવું જોઈએ. શેક્સપિયરે જે રીતે લખ્યું એ જ રીતે ભજવવાનો માર્ગ સીધોસાદો અને સુરક્ષિત હતો. આમ છતાં આધુનિક વેશભૂષાનો ઉપયોગ કરીને અમે 'જુલિયસ સીઝર' ભજવ્યું - જ્યોતીન્દ્રનાથ ઠાકુરે એનો અનુવાદ કર્યો હતો. આ પ્રયોગ જોખમી હતો. પ્રેક્ષકો બંગાળીમાં શેક્સપિયરને સાબળવા આવ્યા હતા અને જો અત્યારના લોકરી પોશાકમાં પાત્રોને જુએ તો તેમને ભારે આઘાત લાગે, પછી તેઓ સ્થિર ચિત્તે નાટક જોઈ જ ન શકે. અને છતાં એ નાટક ખૂબ સફળ થયું.

સમિક : સાદીનાં છેલ્લાં વર્ષોમાં તમારી રાજકીય પ્રવૃત્તિ વિસ્તરી અને તમારા થિયેટર પર પણ એનો પ્રભાવ પડ્યો. આજે તમને શું લાગે છે ?

ઉત્પલ : ૧૯૬૭માં ભારતમાં ઝંઝાવાત ફુંકાયો, નક્સલવાદી ચળવળનો આરંભ થયો. ચીનાઓએ એ ચળવળને ટેકો આપ્યો અને અમને મુંઝવણમાં મૂકી દીધા. એમણે કહ્યું અને અમે એ વાત સ્વીકારી લીધી. સ્ટેડિનની જગ્યાએ બોલબાલા હતી અને એનું નામ સાબળતાવેત લોકો ઊભા થઈ જતા હતાં એ દિવસોમાં મેં ટ્રેટસ્કીને ઝારનો જસૂસ યાનવાની ના પાડી હતી અને અત્યારે ચીનના કહેવાથી નક્સલવાદીઓનો ટેકેદાર બની ગયો. એ ભૂલ હતી, ભયાનક ભૂલ હતી.

સમિક : કેમ ?

ઉત્પલ : નક્સલવાદી ચળવળ વિચિત્ર રાજકારણ ધરાવતી હતી. એમને મન રંગભૂમિ સમયની ઘરબાદી હતી, ક્રાંતિમાંથી પલાયન થઈ જવાનો રસ્તો હતો. એમણે તો એવી માગણી કરી કે થિયેટર ઉપરાંત આ બધી પ્રવૃત્તિ ચાલુ રાખવી, નહીંતર તમે તમારી ક્રાંતિકારી છાપ ગુમાવી બેસો. તેઓ એક સભામાં માંઓનાં પુસ્તકો લઈ આવ્યા અને એમાંથી વાંચવા માંડ્યું અને 'ઉદાર મતવાદને છોડો.' પણ માંઓએ પચના બુદ્ધિજીવીઓ માટે એ વાત કરી હતી, અમારા માટે નહીં. પણની બહારનાં સંઘર્ષોને એ બધા સિદ્ધાંતો એતદ્

લાગુ ન પડે. નક્સલવાદીઓની એક લાક્ષણિકતા અંગત આશેપો કરવાની હતી. સરોજ દત્તને એમાં બહુ મજા આવતી હતી. તેઓ અમારી ખૂબ બદબોઈ કરતા. મીનર્વા જૂથને કોઈ પણ ભોગે તોડી પાડવા એક જૂથ તેમણે ઊભું કર્યું હતું. અમે એક વખત નક્સલવાદી નાટક ભજવી રહ્યા હતા અને એમના નાટકમાંથી જ સાત જણે ચાલવા માંડ્યું. અમારા એક બિરાદર ચિત્ત પાલે તેમને સરોજ દત્ત સાથે ગુફતેગુ કરતા જોયા. તેમણે અગાઉથી જાણવ્યા વિના નાટક છોડી દીધું, પણ નાટક બંધ ન રહ્યું. અમે બીજા સાત અભિનેતા શોધી કાઢ્યા અને નાટક ચાલ્યું.

સમિક : 'તીર' ઉત્તમ નાટક હતું એ વાત તમે સ્વીકારતા કેમ નથી ? એની પાછળ ગમે તે રાજકારણ હોય !

ઉત્પલ : હું એનો સ્વીકાર નથી કરતો એવું કોણે કહ્યું ?

સમિક : એનું પ્રકાશન કેમ નથી કર્યું ?

ઉત્પલ : હસ્તપ્રત ખોવાઈ ગઈ. જ્યારે મુંબઈમાં મારી ઘરપંકડ ઘઈ ત્યારે મારા ઘરમાંથી એ ચોરાઈ ગઈ હતી. જેને સાચવવા આપી હતી તેણે કહ્યું કે એ ખોવાઈ ગઈ છે. તેણે સંતાડી દીધી હશે, ભવિષ્યમાં કામ લાગશે એમ માનીને.

સમિક : તમે માર્ક્સવાદી સામ્યવાદી પક્ષના સંપર્કમાં આ પહેલાં આવ્યા ન હતા ?

ઉત્પલ : 'કક્ષોલ'ની સમાંતરે જ ૧૯૬૭ની ચૂંટણીઓ વખતે 'દિન બદલેર પલ' નામનું મારું પોસ્ટર નાટક પણ આવ્યું. પણ માર્ક્સવાદી પક્ષને તો 'કક્ષોલ' માટે પણ પ્રશ્નો હતા. તેમને એ બહુ વાચાળ લાગ્યું હતું. માર્ક્સવાદીઓ એમ તો કદી કહેતા જ નથી. 'સમાધાન ન કરો. સશસ્ત્ર બળવા માટે તૈયાર રહો.'

સમિક : તમને એવું ન લાગ્યું કે તમે રંગમંચ મંડળીથી વિખૂટા પડી ગયા છો ?

ઉત્પલ : ના. અમે જૂથથી વિખૂટા પડી ગયા નથી. એક બાજુ નક્સલવાદીઓ અને બીજા બાજુ માર્ક્સવાદીઓ અમારી વિરુદ્ધ હતા ત્યારે અમે 'માનુષેર અધિકારી' ભજવ્યું હતું. નક્સલવાદીઓ આ નાટકથી ચિડાયા અને કારણ કે અમે માઓને ટાંક્યા ન હતા અને હબસીઓની સત્તાને ટેકો આપ્યો હતો. ૧૯૭૧માં અમેરિકા ખાતે જે ઘટના બની તેમાં અમે માઓને કેવી રીતે ટાંકીએ ? સિટલ થિયેટર ગ્રુપમાં ગયેલાં ભાંગફોડિયાં તત્ત્વોથી બચવા માટે અમે મીનર્વા થિયેટરથી સ્વતંત્ર રહીને ભજવણી શરૂ કરી. મારા માથે દેવાનો બોજ ખૂબ હતો. કારણ કે મીનર્વા થિયેટર મારા નામે હતું. આ થિયેટરના નવા વ્યવસ્થાપકો બીલ ચૂકવતા નહીં અને મને નાટક કરવા ન દે. એક લાખ

સિતેર હજાર રૂપિયાના બીલ ક્યાંથી ચૂકવવા ? અમારે નાટકો કરવા જ પડે.
એટલે એક નવું જૂથ ઊભું થયું.

સમિક : વ્યાવસાયિક જાગ્ર સાથે તમે લગભગ એ જ દિવસોમાં જોડાયા. તમે
'સર્ઈફલ' નાટક 'જાગ્ર' અને તમારા 'વિવેક નાટ્ય સંઘ' એમ બંને માટે
કર્ણું.

ઉત્પલ : અને 'શૂન રે માલિક' પણ. જ્યારે અમારી આંખો સામે જ 'લિટલ થિયેટર
ગ્રુપ' બાંગી પડ્યું અને મીનર્વા બીજા લોકોના હાથમાં જઈ ચક્રાંતુ ત્યારે અમે
'પિપ્પલ લિટલ થિયેટર' નામ આપીને જુલામાં નાટકો કરવા માંડ્યાં.

સમિક : વિવેકનો તરીકે અમને લાગે છે કે 'લિટલ થિયેટર' અને 'પિપ્પલ લિટલ
થિયેટર'ની વચ્ચેના તબક્કામાં તમને રગભૂમિના તળપદાં શક્તિ સામર્થ્ય
વરતાવા માંડ્યા હતાં. મીનર્વાના આગ્રયે તમારું છેલ્લું નાટક 'માનુષેર
અધિકારી' હતું. એ હજુ આજે પણ મને ગમે છે. એ તમારું એક મહાન
નાટક છે. નિર્માણની દૃષ્ટિએ ખૂબ જ ઉત્કૃષ્ટ અને યુરોપીય લાગતું હતું - જે
રીતે જુદી જુદી સામગ્રીનો ઉપયોગ કર્યો, નાટકની સ્ત્રીષ્ટ પણ જે રીતે પસંદ
થઈ... એ બધું જોતાં એમ લાગે. પણ તમે 'જાગ્ર' સાથે જોડાયા પછી
મેલોડ્રામાના સ્વરૂપને સૂઝસમજથી કેવી રીતે પ્રયોજી શકાય એની આવડત
કેળવતા થયા. તમારી ખાણી નાટ્યપ્રવૃત્તિઓમાં મેલોડ્રામાનું તત્વ જોવા
મળે છે.

ઉત્પલ : પહેલા બે નાટક જાગ્ર માટે તૈયાર કરવામાં આવેલી સ્ક્રીપ્ટ પર આધારિત
હતાં અમે પ્રોસિનિયમ વિના, પદ્યા, લીંગ વિના જાગ્રને થિયેટરમાં લઈ
આવવા માગતા હતા. અહીં પ્રેક્ષકો ત્રણે બાજુ બેસી હોય. પરંતુ આ પ્રકારે
કામ કરવા દેવાયેલા અભિનેતાઓ અમારી પાસે ન હતા. ધીમે ધીમે અમારા
અભિનેતાઓ અણ આવડત કેળવશે એમ મેં માન્યું હતું.

સમિક : મેં જાગ્રના નિર્માતાઓ અને અભિનેતાઓ પાસેથી જણ્યું છે કે તમે આ
પ્રકારને કેવો ઘાટ આપ્યો છે, ખાસ કરીને તો રિહર્સલો વખતે શિસ્તપાલનનો
આગ્રહ રાખ્યો, નિર્માણની પ્રક્રિયાને વ્યવસ્થિત બનાવી, અભિનેતાઓની
અભદ્ર આદ્યકલાઈ અને અહંકારવૃત્તિને અંકુશમાં આણી, પણ આ સિવાય
તમારું થોતાનું અર્પણ 'જાગ્ર'માં કેટલું ?

ઉત્પલ : શિસ્તનો મગ્ગ ગૌણ હતો. વધારે મહત્વની વાત જાગ્રમાં રાજકારણને પમરું
આવડવાની હતી. રાજકારણનું તત્ત્વ અહીં આવી રહ્યું હતું પણ ધીમે ધીમે...
સંકીર્ણ સાથે, બીતાં બીતાં. જાગ્રના નાટ્યલેખકો રાજકીય પ્રશ્નો સ્પષ્ટતાથી
અને પ્રગલ્ભતાથી રજૂ કરતા ગભરતા હતા. લોકો એ બધું કેવી રીતે
સ્વીકારશે એ વિશે તેમને કદાચ પૂરી ખાતરી ન હતી. મેં જાગ્ર માટે જેટલાં
એનફ

નાટકો લખ્યાં તેમાં સ્પષ્ટ રીતે વિદ્રોહાત્મક ભૂમિકા અપનાવી, અને આ પ્રયોગો લોકપ્રિય થયા. જાત્રા સાથે સંકળાયેલાઓ માટે આ નવો અનુભવ હતો.

સમિક : તમે જાત્રા સાથે કેટલાં વર્ષો ગાળ્યાં ?

ઉત્પલ : દસ વરસ, બીબી ઘર મારું છેલું જાત્રા નાટક. ના. મેં દસ વર્ષ પછી એક બીજું નાટક લખ્યું હતું. 'દમામ ઓઈ બાજે.'

સમિક : એ તો ગયા વરસે. જાત્રા સાથેનાં વરસોમાં તમે બહુ નસીબદાર. તમને ખૂબ સારા અભિનેતાઓ મળ્યા. પૌંચુ સેન, બિજન મુકરજી, મનોરંજન ચક્રવર્તી, વીણા ધોય. એમની સાથે સાથે તમને એક નવી પેઢી પણ સાંપડી-શેખર ગાંગુલી, શિવદાસ મુખરજી. એટલે બે જૂથ અહીં હતાં. અને તમે એ બંનેને ભેગા કર્યા અને બંને વચ્ચે સેતુ રચ્યો. આ કેવી રીતે કરાવી શક્યા ?

ઉત્પલ : જે અભિનેતા જાત્રા સાથે ત્રીસ-ચાલીસ વર્ષ સુધી જોડાયેલો હોય તેને ખબર છે કે દિગ્દર્શક શી અપેક્ષા રાખે છે. વાસ્તવમાં જાત્રા માટે નાટકો લખવામાં દિગ્દર્શન અને નિર્માણમાં તેમણે મને મદદ કરી. પૌંચુ સેન અને બિજન મુખરજી માત્ર ઉત્કૃષ્ટ અભિનેતાઓ જ નહીં પણ તેઓ ચરિત્રને તરત જ પામી જનારા પણ હતા. પહેલા બેત્રણ દિવસ એ કશું ન કરે, તેઓ મારી પાસે રોલ કરાવે અને જુઓ. પણ બરાબર ધ્યાન આપીને જુએ. તેમણે આવું કશું જેમું ન હતું. એકબે વખત તેમણે મને કહેલું કે જાત્રા નાટકમાં આટલું ધીમેધી ન બોલાય - અથવા અભિનેતાઓ એકબીજા સામે જોયા વિના પ્રેક્ષકો સુધી પહોંચી જાય તો વધુ સારું. રિહર્સલ દરમિયાન મને એમની વાત સાચી લાગી. તેમની પાસે ખૂબ અનુભવ હતો અને એને કારણે આવાં સૂચન કરી શક્યાં હતાં. પહેલી વખત તેઓ સંવાદ સાંભળી મને જણાવે કે આ જગ્યાએ ઊભા રહીને બોલવામાં આવશે તો એની ખૂબ પ્રભાવ પડશે. રિહર્સલના ત્રીજા કે ચોથા દિવસે તેઓ ઊભા થાય અને જણાવી દે કે હવે અમારો વારો. એમણે જીવનમાં કદી પણ ચોપડી હાથમાં રાખીને રિહર્સલ કર્યાં નથી. તેઓ પ્રોમર્ટિંગ પર વધારે આધાર રાખતા હતા. અને પહેલેથી પ્રોમર્ટિંગનો વિરોધ હું કરતો રહેલો. એટલે જ્યારે આ અનુભવી અભિનેતાઓ ત્રીજે કે ચોથે દિવસે રિહર્સલમાં જોડાય ત્યારે તેમને પોતાના સંવાદ મોઢે થઈ ગયા હોય. માસ કરતાં પણ તેઓ વધુ આગળ નીકળી ગયા હતા. મેં કલ્પના કરી ન હોય એવું તેઓ કરી બતાવતા હતા. 'દિલી ચલો'માં કર્નલ બ્રેનનના પાઠમાં બિજન મુખરજીનો અભિનય જુઓ. એણે અંગ્રેજની જે ભૂમિકા ભજવી તેવી હજુ સુધી કોઈએ ભજવી ન હતી. એ અભિનય બેનમૂન હતો. એ હુંગી

પહેરીને રિહર્સલ કરે ત્યારે ક્યારેક મારી નજર તેમના પર પડતી, મને થતું કે એ અંગ્રેજની ભૂમિકા ભજવી શકશે ખરા ? પણ ચોથા રિહર્સલથી એમણે અદ્ભુત રીતે કામ કરવા માંડ્યું. તેમની સિદ્ધિ બેનપૂન હતી અને કોઈ યુવાન અભિનેતાની શક્તિ બહારની હતી. પરંતુ અમારી સાથેના યુવાન અભિનેતાઓ બીજા સિદ્ધિઓ ધરાવતા હતા. ક્રિસ્ટાલ, શક્તિ - અવિરત શક્તિ હતા. થોડું બાબુ ઉમરના કારણે નિવૃત્ત થવાની અસી પર હતા. રિહર્સલોનો થાક તેમને લાગતો હતો, પણ યુવાન અભિનેતાઓ થાકતા જ ન હતા. કલાકો સુધી તેઓ રિહર્સલ કરીને છેવટે સંવાદો મોઢે કરી લેતા. થોડી કુશળતા ઓછી હતી પણ એના બદલામાં શક્તિ ધાર વિનાની હતી. બે પેઢી વચ્ચે આવો ભેદ હતો. પણ બંને વચ્ચે આમ તો સમાનતા હતી - બંનેને આજીવિકાનો પ્રશ્ન નડતો હતો. અહીં જ વ્યાવસાયિક રંગભૂમિ બાજુ છતી જાય છે, અવેતન રંગભૂમિ તો એક શાપ છે શાપ.

સમિક : પીપલ્સ લિટલ થિયેટરવાળું 'ટીનેર તલવાર' બધી રીતે અદિતીય હતું. આ જોવા માટે હું એક વખત મારા મિત્ર સત્યદેવ દુબેને લઈ ગયો હતો. હું એમને સંવાદ સમજાવી રહ્યો હતો અને ત્યાં દુબેએ મને અટકાવી દીધો, કહ્યું કે હવે મને સમજાય છે. નાટક પૂરું થયા પછી દુબેએ જગતમાં સર્વત્ર જોમા મળે છે એવા નાટ્યાનુભવ તરીકે એનું વર્ણન કર્યું. એને કારણે એ નાટકે ભાષાની મર્યાદાઓ વટાવી દીધી અને ઘણા બધા સ્તરે નાટકનો અનુભવ કરાવી આવ્યો. આમ છતાં 'ટીનેર તલવાર'માં તમે બિનબંધાદારી અભિનેતાઓ પાસેથી કામ લીધું હતું અને નોંધપાત્ર સિદ્ધિ મેળવી હતી. આ બધા સમૂહ પાસેથી તમે આવી અદ્ભુત સિદ્ધિ ક્યાંથી મેળવી શક્યા ?

ઉત્પલ : સૌથી પહેલાં તો અમે નવ મહિના રિહર્સલ કર્યું - વધુ પડતું કહેવાય. એક નાટક પાછળ આટલો બધો સમય કોઈને ન ધરવડે. અમે ઘણી વખત માત્ર દસ જ દિવસ રિહર્સલ કરીને નાટક કર્યાં છે. પણ 'ટીનેર તલવાર'માં કોઈ જેમમ ઉઠાવવા માગતા ન હતા - 'પીપલ્સ લિટલ થિયેટર'નું આ એક મોટું સાહસ હતું. પણ માત્ર રિહર્સલોની સંખ્યા પરથી જ નાટક મહાન ન બને. ઉત્કટતાથી તમને સ્પર્શી જતું જોઈએ. અભિનય કરવામાં જો આનંદ ન આવે તો અભિનેતાઓ અભિનય કરી જ ન શકે. જે પાંચે અભિનય કે રિહર્સલ તમને કંટાળો આપવા માટે ત્યાં બંધ કરી દેવાના. પણ 'ટીનેર તલવાર'ના આટલા લાંબા રિહર્સલો દરમિયાન કોઈને કંટાળો આવ્યો ન હતો. બધાને મજા પડતી હતી. યુવાન સ્ત્રીપુરુષોની મંડળી એકબીજાથી પરિચિત થઈ રહી હતી, એક બીજાની અભિનય શક્તિ સમજવા મથ્યા હતા. એમાં બધાને રસ પડ્યો હતો.

સમીક : તમારા લખાણમાં પણ તળપદાપણું દેખાયું હતું. તમારાં આગલાં નાટકો કરતાં અહીં ભાષાનાં સ્તર વધુ હતાં, વર્ગો પણ વિવિધ હતા. જુદા જુદા પ્રકારની બંગાળી ભાષા સાંભળવા મળતી હતી. ‘ટીનેર તલવાર’ની ભાષા સાહિત્યિક દૃષ્ટિએ પણ ખૂબ સમૃદ્ધ હતી. તમારા પહેલાંનાં નાટક થિયેટરની રચનાઓ હતી. જ્યારે ‘ટીનેર તલવાર’માં રંગભૂમિ અને સાહિત્ય - બંનેનો સમન્વય થયો હતો. બંગાળી ભાષાના આવા ઉપયોગને કારણે પાત્રની વર્ગલાક્ષણિકતાઓ બરાબર પ્રગટ થતી હતી. તમે જ્યારે રિહર્સલ કરવા માંડ્યા ત્યારે તમારી પ્રત અત્યારે છે એવી જ હતી કે રિહર્સલો દરમિયાન એનું આ સ્વરૂપ ઘડાયું ?

ઉત્પલ : હસ્તપ્રત તો પહેલાં પણ આ જ સ્વરૂપે હતી. એમાં કોઈ ફેરફાર નથી કર્યો. અમે રિવોર્લ્વીંગ ડીસ્કનો ઉપયોગ કર્યો એના ઉપરથી વધુ સારી અસર કેવી રીતે પ્રગટાવી શકાય એનો ખ્યાલ આવ્યો. રિહર્સલોના પરિણામે થિયેટર પાસેથી કેવી રીતે કામ કઢાવી શકાય એ ધીમે ધીમે સ્પષ્ટ થવા માંડ્યું. રવીન્દ્ર સદન સ્ટેજ પાસેનું એલિવેટર હજુ પણ કામ કરે છે. અમે એનો ઉપયોગ કર્યો. અમારાં નાટકોમાં કે ઘંઘાદારી રંગભૂમિમાં જે સાધનસામગ્રીનો ઉપયોગ કરી ન શકાય એનાથી મને ત્રાસ થતો હતો. સામગ્રી એમ ને એમ પડી રહે. ડીસ્કનો ઉપયોગ માત્ર સેટ બદલવા જ થતો હતો. એનો ઉપયોગ કેવી રીતે કરી શકાય એની સૂઝ તેમની પાસે ન હતી એનો ખ્યાલ મને આવી ગયો હતો. એ ડીસ્ક ત્યાં શા માટે છે એ પણ તેઓ જાણતા ન હતા. નાટક અને પ્રેક્ષકો વચ્ચેનું અંતર ઘટાડવા યંત્રસામગ્રીનો ઉપયોગ કરવાનો વિચાર અમને આવ્યો.

ટીનેર તલવાર આખરે તો થિયેટરની સમીક્ષા હતી. જગતને એના દ્વારા કશુંક કહેવાતું હતું. એ સમીક્ષા અમારાં બધાં અભિનેતાઓ-અભિનેત્રીઓ બરાબર સમજી ગયાં હતાં. તેઓ પણ આ નાટક દ્વારા કશુંક કહી રહ્યા હતા. એ રીતે આ સામૂહિક નિર્માણ હતું અને અભિનેતા વૃંદની નિષ્ઠા ખૂબ સામર્થ્યથી પ્રગટ થઈ આવી.

સમીક : પીપલ્સ થિટલ થિયેટરના આરંભના તબક્કે તમે રાજકારણને પ્રત્યક્ષ રીતે પ્રયોજ્યું ન હતું. ‘થિટલ થિયેટર ગ્રુપ’માં પણ શરૂઆતના તબક્કે એવું જ જોવા મળ્યું હતું. પીપલ્સ થિટલ થિયેટર વિશાળ, ઉદાર અને પ્રગતિવાદી વિચારધારાથી આરંભાયું હતું. આ પસંદગી સભાનપણે હતી કે થિટલ થિયેટર ગ્રુપના અંતિમ તબક્કાની મુશ્કેલીઓ સામેની પ્રતિક્રિયા હતી ?

ઉત્પલ : સ્વાભાવિક રીતે જ. પણ અમે મળવાનો અને આગળ ધપવાનો નિર્ણય લીધો. પહેલા આક્રમણ પછી અમારી પરિસ્થિતિ તપાસી જોઈ, નક્કી કર્યું કે

આત્યારે સમય કલાસિકનો છે. અમારે ઘણું ઉપર હુમલો કરવાનો હતો અને પાછી પાછા હટવાનું હતું. ટીનેર તલવારની સાથે સાથે બંગલા દેશની ચમત્કાર વિશે 'ઠિકાના' કરવાનો નિર્ણય લીધો. એ સમયે અમે કલકત્તામાં રાજકીય નાટકો કરી શકીએ એવી સ્થિતિમાં નહોતા. કોંગ્રેસી ગુંડાઓ આતંક મચાવી રહ્યા હતા. તેઓ ખૂનખરાબી કરી રહ્યા હતા. ચાર્લસવાદી પક્ષની ઓફિસો ઉપર હુમલા થતા હતા, આગ ચાંપવામાં આવતી હતી. પક્ષના કાર્યકરોને તેમના ઘરમાંથી ઝડપી લઈ તેમને મારી નાખવામાં આવતા હતા. જે નાટક જોઈને તેઓ બોલી ઊઠે: 'લોકો બંગાળી થિયેટરની મહાન પરંપરાને આગળ વિસ્તારી રહ્યા છે' એવા નાટક માટેનો આ ઉત્તમ સમય હતો. થોડા સમય માટે તો તેમને શસ્ત્રહીન કરવા જ પડ્યા. સિતેરના દાપકામાં જ્યારે અમે શૅક્સપિયરનું 'મેક્બેથ' ભજવ્યું ત્યારે આપબુદ્ધશાહી અને કટોકટી સામે લડવા માટે આનાથી વધુ સારું બીજું નાટક અમારી પાસે ન હતું. સાથે સાથે અમને એ પણ ખબર હતી કે આ નાટક ઉન્દિરા ગાંધી વિરુદ્ધ છે એટલું પારખવાની બુદ્ધિ કોંગ્રેસમાં ન હતી. અમે 'મેક્બેથ' કરી રહ્યા હતા એટલે કોંગ્રેસીઓ તો એમ જ માનવાના કે આ જૂણ તો શૅક્સપિયરમાં ડૂબેલું છે એટલે એમને એ ઠિસામાં આગળ જવા દો. પરંતુ ૧૯૭૨માં અમને બધાને લાગ્યું કે હવે અકસ્માત વલણ અપનાવવું જોઈએ. એટલે અમે 'મેરીકેડ' ભજવ્યું. હેમન્ટ બાહુના ખૂનનો ચેરલાભ તેમણે ઉઠાવ્યો. તેઓ સામ્યવાદીઓને અપરાધી તરીકે ઓળખાવવા માગતા હતા, તેઓ ચૂંટણીઓ જીતે એવી તો કોઈ શક્યતા ન હતી પરંતુ ચેરસીતિ આચરીને સત્તા પ્રાપ્ત કરી લીધી. અમે એમને નાટકના માધ્યમ દ્વારા ઉત્તર આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો.

જ્યારે અમે 'હુન્ડવખે નગરી' ભજવ્યું ત્યારે ખબર હતી કે અમારી ઉપર હુમલો થશે. પણ એ વિના બીજે કોઈ ઉપાય ન હતો. પીછેહઠ કરવાનો સમય ન હતો. આ સીધા હુમલા પછી અમે જો તક મળે તો રવીન્દ્રનાથનું નાટક કરી શકીએ. પણ આખી દુનિયા જણે છે કે રવીન્દ્રનાથનાં નાટક ભજવવાનું અમને કાવતું જ નહીં. એટલે અમે રવીન્દ્રનાથનાં નાટક પડાં મૂક્યાં.

સમિક : તેમણે કેવી રીતે હુમલા કર્યા ?

ઉત્પલ : મહેલી વાર તેમણે સ્ટાર થિયેટર પર ખુલ્લેઆમ આક્રમણ કર્યું. સરસ્વત પોલીસોની હાજરીમાં તેમણે ગ્રેસકેને નાટક જોવા આવતા ચોકસાઈ. વિખૂતિ ચક્રવર્તી નામના મુખ્ય પોલીસ અધિકારી હમેશની જેમ જખમાં બેસી રહ્યા. પોલીસે ૧૨૪ એ કલમ હેઠળ રાજદ્રોહનો આરોપ મૂક્યો. અમે સાદીઓની

યાદી આપી - પશ્ચિમ બંગાળના માજી ગવર્નર, પોલીસ કમિશનર રણજિત ગુપ્તાનાં નામ પણ હતાં. એ બધાએ જુદે જુદે સમયે વિધાનની કાર્યાલય હતાં અને સ્ટેટ્સમેનનાં પ્રગટ પણ થયાં હતાં. કેટલાક લેખ પણ હતા. આ બધાં સાધનો દ્વારા અમે અમારી માહિતી એકત્રિત કરી હતી. દા.ત. રણજિત ગુપ્તાએ એક લેખમાં લખ્યું હતું કે પોલીસ સ્ટેશનમાંથી એટલી બધી ભયાનક ચીસો સંભળાતી હતી કે પાકોશીઓ ઊંઘી પણ શક્યા ન હતા. સ્વાભાવિક છે કે પોલીસ અધિકારીઓ તો ચીસો પાડતા ન હતા. ચીસો પાડનારા કેદીઓ હતા. અમારા વકીલે કોર્ટને કહ્યું કે અમે આ બધાને સાચી તરીકે બોલાવીશું. 'દુઃસ્વપ્ને નગરી'માં જે કંઈ આવેખ્યું હતું તે બધું સાચું હતું. જો આ બધું સાચું હોય તો રાજદ્રોહનો આરોપ ટકી જ ન શકે. પોલીસે પીછેહઠ શરૂ કરી. તેઓ કેસ પાછો ખેંચવા માગતા હતા, નાટક ઉપર તો લગભગ પ્રતિબંધ આવી ગયો. પણ અમે જુદા જુદા નામે નાટક ભજવતા રહ્યા દા.ત. 'કોલકાતાર કડયા'. બંગાળમાં ઘણી બધી જગ્યાએ આ નાટક ભજવાયું. સ્થાનિક બિરાદરો દર વખતે નામ બદલતા ગયા.

સમિક : છેવટે તેમણે કેસ પાછો ખેંચ્યો ખરો ?

ઉત્પલ : ના, એ તો ડાબેરીઓ જ્યારે સત્તા ઉપર આવ્યા ત્યારે જ પાછો ખેંચાયો.

સમિક : 'બેરીકેડ' પછી પીપલ્સ લિટલ થિયેટરે રાજકીય શિક્ષણ આપવા માટે ઘણાં બધાં નાટકો કર્યા, ભૂતકાળની કોઈ ઐતિહાસિક ઘટનાના ઐતિહાસિક-રાજકીય પરિણામોની ધોડી ઉપેક્ષા પણ થઈ. દા.ત. તોતા, તિતુમિર, સ્ટાલિન ૩૪, લેનિન કોથાય - આ બધાં નાટકને આ વર્ગમાં મૂકી શકાય.

ઉત્પલ : માર્ક્સવાદી ભાષામાં કહેવું હોય તો માર્ક્સવાદી પરિગ્રેષ્યમાં ઇતિહાસ ભણ્યા વિના વર્તમાનનું મૂલ્ય આંકી ન શકાય. વર્તમાન સામ્યવાદીઓ ભૂતકાળની બધી ક્રાન્તિઓનો વારસો લઈને ચાલે છે. એ બધાં પરિબળ હવામાંથી અધ્ધર આવી ગયાં નથી. ફ્રેન્ચ ક્રાન્તિ, કોમવેલ ક્રાન્તિ, ઓક્ટોબર ક્રાન્તિ, ચીની ક્રાન્તિ વગેરે. જો સામ્યવાદીઓ તેમના વારસા માટે સામ્રાજ્યવાદ વિરોધી સુદીર્ઘ પરંપરાને અસ્વીકારે તો તેઓ જ અપમાનિત થશે અને દેશદ્રોહીઓ ગણાશે. ડગલે ને પગલે સામ્યવાદીઓ સામે આવી અફવા આવે છે. આની સામે આપણું એક સંગીન શસ્ત્ર એ છે કે ભારતના સામ્રાજ્યવાદ વિરોધી વારસાને તેમના પોતાના વારસા તરીકે આ સામ્યવાદીઓ ઓળખાવે છે એ વાત આપણા નિંદકોને બતાવી આપવી. કોંગ્રેસી જમાત અવારનવાર એક જૂઠાણું ચલાવ્યા કરે છે કે ભારતમાં સ્વતંત્રતા માત્ર મહાત્મા ગાંધી, જવાહરલાલ અને ઈન્દિરા ગાંધીને કારણે આવી. આ જૂઠાણાને તોડી

પાડવાની જવાબદારી અમારી છે.

સમિક : બીજા તરફ તમે પ્રાસંગિક હેતુઓ પાર પાડવા લાંબા સમયથી પોસ્ટર પ્લે કરી રહ્યા છો.

ઉત્પલ : બિરાદર લેનિન 'વોટ ઇઝ ટુ બી ડન'માં કહે છે. ચળવળિયા નીતિ માત્ર ચળવળિયાઓ, વક્તાઓ કે પક્ષના મુખપત્ર માટે જ નહીં પણ થિયેટર માટે પણ જરૂરી છે. પ્રેક્ષકોને બહુ સાદી ભાષામાં પણ કળાત્મક રીતે પ્રાસંગિક પ્રશ્નો, પક્ષની નીતિ, દુશ્મનોની સ્થિતિ, દુશ્મનો દ્વારા ચલાવવામાં આવેલા જુઠાણાં સમજાવવા જરૂરી છે. એક કળાત્મક પ્રયુક્તિ એ છે કે બધાં શેરીનાટક વિનોદવૃત્તિ ધરાવતાં હોવાં જોઈએ. વિશાળ ટોળાને બીજા કોઈ રીતે અકુશમાં રાખી ન શકાય. વર્ષોથી શેરીનાટકો આ જ રીતે વિકસતાં રહ્યા. 'દિન બદલેર પલ' છેવટે ત્રણ કલાકના નાટકમાં આ રીતે વિસ્તર્યું. શત્રુઓ તો સાવ ખૂબ છે એટલે એ લોકો જે બોલે જાય છે, કયો જાય છે તે બધું અમે ઝીલતા જઈએ છીએ અને એ ઘટનાઓ વધુ ને વધુ હાસ્યાસ્પદ બનતી રહે છે.

અમે તખ્તા ઉપર ખૂબ જ ગંભીર રાજકીય પ્રશ્નો ઉપર ચર્ચાઓ કરીએ છીએ, દુશ્મનોનાં દૃષ્ટિબિંદુઓ તટસ્થતાથી રજૂ કરીએ છીએ એટલે અમારાં શેરીનાટકો તો ખૂબ જ ગંભીર છે. અમે સામા પક્ષની વાતોને વિદ્યુત કરતા નથી, એમને તુચ્છ બતાવતા નથી. એમનાં વિધાનો જે રીતે હોય એ જ રીતે ટાંકી બતાવીએ છીએ. પાછી અમે દલીલો કરીને એ તોચી પાડીએ છીએ, પણ અમારો હેતુ માત્ર હસાવવાનો નથી હોતો. અમારા શેરીનાટકોના દર્શકોએ અમને જણાવ્યું છે કે આવા ગંભીર પ્રશ્નો આટલા લાંબા સમય સુધી આવા સ્થાને રજૂ કરી શકાય એની તો અમે કલ્પના પણ કરી શકતાં ન હતા. અમારાં શેરીનાટકો ગંભીર રાજકીય વિચારણાઓ, હકીકતો અને આંકડાઓ રજૂ કરે છે.

હેટલાક લોકો એમ માને છે કે આવાં રાજકીય નાટકોની કોઈ અસર થતી નથી. હું આ વાત સાથે સંમત થતો નથી. આ નાટકો અંદરથી તમને હથથવાથી નાખે છે, એટલે સપાટી પર બલે તેમની અસર ન વરતાય પણ લાંબા ગાળે પરિણામો મળે જ છે. અમારાં શેરીનાટકો વડે વિરોધી દર્શકોને આકર્ષી શકાય કે કેમ એ વિશે ચર્ચા ચાલ્યા કરે છે. અમારા એકાક બે પોસ્ટર પ્લે જોઈને કોંગ્રેસી ટેકેદારો અમારા પક્ષમાં જોવાઈ જાય એમ હું માનતો નથી. શેરીનાટક બહુ બહુ તો આટલા બધા લોકોના વેરવિખેર કોથને સપન કરી શકે. એમને સામૂહિક વિરોધ સુધી પહોંચાડી શકે; શાસક વર્ગ સુધી એ વિરોધ પહોંચાડી શકે.

એતદ

શેરીનાટક શુધ્ધ રાજકારણ છે - અમારા પણ વિરુદ્ધ તેમનો પક્ષ. શેરી નાટકોમાં ભાગ લેવો ન લેવો એની સ્વતંત્રતા સભ્યોને છે. પણ સામાન્ય રીતે બધા જ ભાગ લે છે. એ પણ એક પ્રકારનું રાજકીય શિક્ષણ છે. અમારા જૂથમાં ઘણા અપક્ષી પણ છે, તેઓ નાટકમાં જ રસ ધરાવે છે. પણ અમને એ વાતનો ગર્વ છે કે બેત્રણ વરસમાં તે બધા વાચન, કાર્ય અને ચર્ચાઓ દ્વારા અમારા પક્ષના ટેકેદાર બની જાય છે.

સમિક : તમે કોંગ્રેસ સરકાર સાથે અવારનવાર ચર્ચાઓ કરી છે. કેટલીય વખત તમે જેલમાં ગયા છો. તમારાં નાટકો પર પરોણ પ્રતિબંધો મુકાયાં. કક્ષોલ માટે ‘આનંદ બજાર પત્રિકા’ અને ‘યુગાંતરે’ જાહેરખબરો સ્વીકારવાની ના પાડી. એની પાછળ સરકાર જ જવાબદાર હોવી જોઈએ. હવે તમને અર્ધ-સરકારી સંસ્થા ‘કક્ષોલ’ ભજવવા કહે છે. આ પરિસ્થિતિ તમારી વિચારણાઓ પ્રમાણે કેવા પ્રકારની ? ઘણા બધા તમને તકવાદી માને છે, તમે ક્યારેક સરકારી તંત્રનો લાભ લઈ લો છો અને પછી તેની ટીકા કરો છો.

ઉત્પલ : રાજકીય થિયેટર તો માને છે કે જે કંઈ પ્લેટફોર્મ મળે તેનો ઉપયોગ કરવો. જ્યાં લોકો હોય ત્યાં અમારાં થિયેટર. લોકો એટલે કંઈ કોંગ્રેસીઓ કે કેન્દ્ર સરકાર નહીં. સરકાર તો ખૂબ છે એટલે મિત્ર અને શત્રુ વચ્ચે ભેદ પારખી શકતી નથી, કયા નાટક દ્વારા તેમને લાભ થાય અને કયા નાટક દ્વારા નુકસાન થાય એ પણ સમજવાની શક્તિ તેનામાં નથી. તેઓ તો ઘણીવાર સામે ચાલીને દુશ્મનને નોતરે છે, પછી કંઈ પેલો એમ ન કહે કે મારાથી સહકાર નહીં અપાય. એવું-વલણ લેનાર સાંસ્કૃતિક પ્રવૃત્તિ કરી ન શકે.

હમણાં જ એક વિવાદ ઊભો થયો હતો. જો વી. પી. સીંઘ ભાજપ સાથે સંબંધો રાખતા હોય તો માર્ક્સવાદી પક્ષે એમની સાથેનો સંબંધ તોડી નાખવો જોઈએ ?... સાંસ્કૃતિક મોરચે સંઘર્ષ વધુ સૂક્ષ્મ ભૂમિકાએ હોય છે. કારણ કે અહીં બુદ્ધિમતિભા સાથે કામ પાડવાનું હોય છે. દિલ્હી જવું જરૂરી છે. અહીં પોતાના અધિકારો માટે લડનારો મોટો વર્ગ છે, એમને ક્રાંતિકારી નાટકો જોવાની તક મળતી નથી. આવાં નાટક કરનાર સફર હાથમીની દિલ્હીમાં હત્યા કરવામાં આવી. દિલ્હીમાં જ આવી ઘટના બની શકે. બીજા લોકોએ દિલ્હી જવું જોઈએ એ વાત વધુ સ્પષ્ટ થાય છે.

સમિક : ઈઝાએ અને ત્યાર પછી ચાલેલી નાટ્યપ્રવૃત્તિઓએ પોતાને બંગાળની પરંપરાગત રંગભૂમિ સામે કળાની દૃષ્ટિએ અને વિચારણાની દૃષ્ટિએ વિરોધ છે એવું જાહેર કર્યું હતું. પરંપરાગત રંગભૂમિએ વ્યાવસાયિક નીતિ અપનાવીને જુદાં પ્રકારનાં મૂલ્યો સ્વીકાર્યાં હતાં. પણ ‘ટીનેર તલવાર’ થી માંડીને ‘પાંડવેર અજાતવાસ’ સુધીનાં નાટકોમાં તમે એ પરંપરા વિશે કંઈક

જુદી માન્યતા ધરાવતા લાગે છે. 'આજકેર શાહજહાન'માં પણ તેમની માન્યતા એવી જ છે. તમે બંગાળની પિરંપરાગત રંગભૂમિ વિશે શું માનો છો ?

ઉત્પલ : પરંપરા પ્રત્યે અમારો અભિગમ કેવો હોવો જોઈએ એ પ્રશ્ન છે. ઈસ્યને તો કોઈ પણ પરંપરાનું જ્ઞાન ન હતું. આપણા પૂર્વજો કોશ એની પણ તેમને બધર ન હતી. પણ ભૂતકાળના જ્ઞાન વિના વર્તમાન મિથ્યા છે એની અમને પ્રતીતિ થઈ ગઈ છે. પ્રમાણભૂત આધુનિકતાવાદ ભૂતકાળને સારી રીતે સમજવામાં રહેલો છે, તો જ એ પરંપરાને આગળ વિસ્તારી શકાય. ઈરાવાળાઓએ ભલે સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કહ્યું ન હોય પણ તેમની પ્રવૃત્તિઓ જોતાં એમ લાગે કે બંગાળીમાં નાટકો લખાયા જ નથી એમ માનીને તેઓ પરંપરાને અસ્વીકારતા રહ્યા, બંગાળી નાટક વાંચ્યા વિના જ તેઓ આવા તારણ પર જઈ ચઢ્યા હતા. નહીંતર આટલાં બધાં જૂથ, આટલા બધા અનુવાદો શું કામ કરે ? અનુવાદો ભજવવા જોઈએ એ વાત સાચી, મહાન યુરોપીઅન નાટકો આપણાં જ છે. એમનો અનુવાદ થવો જોઈએ. પણ હું 'ઝીગર ઝેગર'નો અનુવાદ ન કરું.

એમની દૃષ્ટિએ તો સ્વીન્ડનાથ જ એક માત્ર નાટ્યલેખક, કારણ કે એમને નોબેલ પારિતોષિક મળ્યું હતું. એ ઈશ્વર કવિતાઓ માટે મળ્યું હતું એ વાત તેઓ ભૂલી ગયા. તેમણે જો બંગાળી નાટકો સારી એવી સંખ્યામાં વાંચ્યા હોત તો ખ્યાલ આવત કે બંગાળીમાં સમર્થ નાટ્યલેખકો પણ છે; થોડાં બરાબ નાટકો લખાયાં છે એની ના નહીં. જેવાં લખાયાં એ જ સ્વરૂપે તે ભજવવાં જોઈએ એ જરૂરી નથી. આપણી પાસે કલમ છે ને ! એણે ઉપયોગ કરવાનો. મને ગિરીશ ચંદ્ર યોષનાં નાટકો ભજવવાનો સંકોચ નથી, અમે મીનર્વામાં 'સિરાજેદલા' નાટક ભજવ્યું હતું. મેં એમાં જરૂરી ફેરફારો કર્યા. એ જ રીતે દિજેન્દ્રલાલ રોયનાં નાટકો. બાદલ સરકારે 'અબુલસન'નું કે મૌલિય ચટોપાધ્યાયે 'અલીબાબા'નાં રૂપાંતર કર્યાં હતાં.

મને સમજ નથી પડતી કે ગિરીશચંદ્રના એકાંકીઓની ઉપેક્ષા શા માટે કરવી જોઈએ ? એ વાંચીએ તો આપણને ખ્યાલ આવે કે રંગભૂમિ ક્ષેત્રે આટલા બધા સમૃદ્ધ, વૈવિધ્યસભર પ્રયોગો થયા નથી. એમાં થોડા ફેરફાર કરો એટલે આપણા સમાજનું બરાબર પ્રતિબિંબ ઝીલાય. તો પછી 'ઝીગર ઝેગર' પાકબ દોટ મૂકવાનો પ્રશ્ન ન આવત.

તમારા પ્રશ્ન પર આવીએ. પરંપરા વિશેનો મારો ખ્યાલ બદલાયો છે, પણ 'આજકેર શાહજહાન'નો વિષય જુદો છે. આ નાટકનો મર્મ કોઈ પારની ન શક્યું એ હું જોઈ શક્યો છું. એમાં મૌલોનિક સંસ્કૃતિને કારણે ઊભા થયેલા

ભયાનક એકલવાયાપણાની વાત છે. નાયક અભિનેતા છે એ તો એક અકસ્માત. એ ઑજિન ડ્રાઈવર પણ હોઈ શકે, નવાં યંત્રો સાથે મેળ પાડી ન શક્તો ડ્રાઈવર. મને અભિનેતાઓનો પરિચય છે એટલે મેં અભિનેતા મૂક્યો.

સમિક : તમે બ્રેશ્ટ વિશે વિચારનારાઓમાં અગ્રણી છો, એને વિશે ખાસ્સું લખ્યું છે. પણ તમે બ્રેશ્ટનું એક પણ નાટક ભજવ્યું નથી. આ વિચિત્ર નથી ?

ઉત્પલ : આપણો હેતુ બ્રેશ્ટની ટેકનિકનો ઉપયોગ કેવી રીતે કરી શકાય એ જોવાનો છે; એના અનુવાદ કરવા એ ગૌણ છે. આમેય બ્રેશ્ટનો અનુવાદ અપરો છે; આ દેશમાં એનાં નાટક ભજવીને સફળતા મેળવવી મુશ્કેલ છે, બ્રેશ્ટ સાથા અર્થમાં વ્યાવસાયિક હતા. તેમણે એમના ગ્રેસકો માટે નાટકો લખ્યાં હતાં; એ કંઈ અમર, શાશ્વત બનવા માગતા ન હતા. શા માટે ગેલેલિયોની પ્રશંસા થવી જોઈએ એ વાત તેમને સમજાઈ ન હતી. ઈતિહાસે ભલે તેમને મહાન ગણ્યા હોય, બ્રેશ્ટે તો એમને તિરસ્કારપાત્ર દેશદ્રોહી તરીકે, પોતાના ધર્મનો ત્યાગ કરનાર તરીકે ચીતર્યા છે. લોકો એમ જ માને છે કે શાસક વર્ગ સાથે ગેલેલિયોએ કરેલું સમાધાન અનિવાર્ય જ હતું. એ માણસને યાતનાઓ આપવાની ધમકી બતાવી હતી. યાતનામાંથી કોણ પસાર થાય ? એણે સાચો રસ્તો અપનાવ્યો. સામાન્ય માણસ તો આમ જ વિચારે. મેં નાટક વાંચ્યું ત્યારે મારો પણ એ જ પ્રતિભાવ હતો. બ્રેશ્ટને જો નાઝીઓનો મુકાબલો કરવાનો આવ્યો હોત તો ખબર પડત. પણ એ તો જીવ બચાવવા ભાગી ગયા અને અમેરિકામાં આશ્રય લીધો.

સમિક : હોલિવુડમાં.*

* 'સંગીત નાટક અકાદમી' - દિલ્લી તરફથી પ્રગટ થયેલા 'કન્ટેમ્પરરી ઈન્ડિઅન થિયેટર'ના સૌજન્યથી.

સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રોતોનું સ્વતંત્ર બુદ્ધિથી થયેલું વિવરણ, પરીક્ષણ અને વિસ્તરણ

જયંત કોઠારી

રામનારાયણ પાઠકની સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર વિશેની વિચારણાએ હું હમેશાં આશ્ચર્યચકિત છું. મને એ મૌલિક દૃષ્ટિની, તાજગીભરી અને અનન્ય વિશદતાવાળી લાગી છે. આપણે ત્યાં સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર અંગે જે કંઈ વિચારણા થઈ છે તેમાં ભિન્નભિન્ન અભિગમો અને વલણો જોવા મળે છે - અનુવાદ-દોષન, વિવરણ-અર્થઘટન, સમર્થન-ચિકિત્સા, સ્વીકાર-પ્રતિકાર વગેરે.

રામનારાયણનું વલણ સામાન્ય રીતે સમર્થન અને સ્વીકારનું છે પણ એ કાવ્યશાસ્ત્રના ચોકઠામાં પુરાયેલા રહ્યા નથી. એ એના સિદ્ધાંતોનું મૌલિક અર્થઘટન કરે છે, એને આગળ લઈ જાય છે, આજના સમય સાથેની એની પ્રસ્તુતતા જોડી આપે છે, પ્રશ્નને એનાથી જુદા પડે છે અને એની અતાર્કિકતા, અસંગતિ કે અલૂપ્ત થઈ જતા વે છે. રામનારાયણના પુરુષાર્થને આપણે આગળ લઈ ગયા હોત તો પ્રત્યક્ષ વિવેચનમાં સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રનો કાર્યસાધક વિનિયોગ કરવાની દિશા આપણને લાગી હોત, પણ આપણાથી એ બની શક્યું નહીં.

સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર વિશેનું રામનારાયણનું કામ કંઈ ઝાઝું નથી. રસિકલાલ પરીખની સાથે કરેલો મમ્મટના ‘કાવ્યપ્રકાશ’નો અનુવાદ, વિદ્યાર્થીઓને અનુલક્ષીને કરેલી-કરાવેલી નોંધો (જે ‘અધ્યાપકની નોંધ’ને નામે પ્રસિદ્ધ થઈ છે), ‘મમ્મટની રસમીમાંસા’ અને ‘લેખેન્દ્રની ઔચિત્યવિચારવર્ચા’ એ બે લેખો તથા ‘કાવ્યની શક્તિ’ જેવા કેટલાક લેખોમાં થયેલા નિર્દેશો - આટલામાં જ બધું સમાઈ જાય છે. શેલરરાય મંડાક, રામપ્રસાદ બક્ષી જેવા કેટલાક વિદ્વાનોએ સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રમાં આપેલી ધણું વધારે અને વ્યવસ્થિત કાર્ય કર્યું છે, પણ રામનારાયણનું કાર્ય તે રામનારાયણનું જ - થોડું પણ થોડીકી

રામનારાયણે પરિભાષાનો પાલવ પકડીને ચાલતું, બાખ્યા-વર્ગીકરણની જટાજળમાં ગૂંચવાતું, મૂલાનુસારી વિવરણ-વિશ્લેષણ ભાગ્યે જ આપ્યું છે. ક્ષેમેન્દ્રના 'ઔચિત્યવિચારચર્યા' એ ગ્રંથ પરનો લેખ મૂલાનુસારી પરિચયનો છે એમ કહેવાય, પણ મૂળ ગ્રંથમાં જ પરિભાષાનો ભાર ઘણો ઓછો છે, તત્ત્વચર્યા જેવું લગભગ કશું નથી ને એ ઉદાહરણોના દોર પર જ ચાલે છે. એ કાવ્યચર્યાનો નહીં પણ કવિશિક્ષાનો ગ્રંથ છે. એટલે પાઠકનો લેખ સહેજે જ સાસ્ત્રીયતાના ભારથી મુક્ત રહ્યો છે. પણ અન્યત્ર તો પાઠકે વિષયના મુખ્ય મુદ્દાને પકડીને એને પોતાની ભાષામાં મૂકી આપ્યા છે, નથી મૂળ સંસ્કૃત ઉદ્ઘૃત કર્યું, નથી એનો શબ્દશઃ અનુવાદ કર્યો, નથી એની સર્વ વીગતો ઉતારી. આથી આ લેખો પણ સાહજિકતા અને સઘોગમ્યતાના ગુણવાળા બન્યા છે. 'મમ્મટની રસમીમાંસા' એ લેખ જ જુઓ ને ! રસનિષ્પત્તિવિષયક લોહટાદિના મતો, એનાં જે ચિકિત્સા અને ખંડનખંડન ઘણાં છે તેને કારણે કેટલા બધા ફૂટ બની ગયા છે ! અને રામનારાયણમાં એ કેવું હલકુંફૂલ રૂપ ધરીને આવે છે ! આપણે જાણે સંસ્કૃત વિવેચન વિશ્વમાં નહીં, ગુજરાતી વિવેચન વિશ્વમાં વિહરતા હોઈએ એવું લાગે છે.

અભિવ્યક્તિની વિશદતા અને વિચારની પારદર્શકતા એ રામનારાયણનું સ્વભાવલક્ષણ છે. આ કાવ્યશાસ્ત્રીય લખાણોમાં એ ગુણ વિશેષપણે દેખાતો હોય તો એનું કારણ એ છે કે એ મૂળભૂત રીતે વિદ્યાર્થીને અનુલક્ષીને યથેલી અધ્યાપકની નોંધ છે. રામનારાયણનો સમગ્ર સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રીય પરંપરાનો અભ્યાસ હોવા છતાં (ભામહ, દંડી, ધ્વનિકાર, અભિનવગુપ્ત વગેરેના મતો અહીં સૂઝબૂઝથી ઉપયોગમાં લેવાયેલા છે), આ લખાણોના કેન્દ્રમાં મમ્મટ જ રહ્યા છે એનું કારણ પણ એ જ છે. મમ્મટનો 'કાવ્યપ્રકાશ' ગ્રંથ પાઠ્યપુસ્તક હોવાનું સમજાય છે. એટલે જ 'મમ્મટની રસમીમાંસા' જેવા બ્રામક શીર્ષકવાળો લેખ લખાય છે. મમ્મટની પોતાની તો કોઈ રસમીમાંસા નથી, એણે પૂર્વવર્તી આચાર્યોના રસવિષયક મતો ઉતાર્યા છે અને એમાં એમનો આધાર અભિનવગુપ્તે 'અભિનવભારતી'માં આ મતોની જે રીતે નોંધ લીધી છે તે હોવાનું સ્પષ્ટ રીતે દેખાઈ આવે છે. વળી રામનારાયણે તો મમ્મટની બહાર જઈને ને સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રથી પણ આગળ જઈને ઘણી વાતો કરી છે. આપણને એમ લાગે કે રામનારાયણ સીધા અભિનવગુપ્ત પાસે જ ગયા હોત તો ? તત્પતઃ તો કંઈ ફરક ન પડત કેમ કે એમણે રસનિષ્પત્તિના વિવિધ મતોનું હાઈ જ પકડ્યું છે, જેમાં પાઠ્યચર્યાને અવકાશ નથી, પણ અભિનવગુપ્તનો આધાર લેવામાં ઔચિત્ય તો સચવાયું હોત. આ લેખ ઘણો મોડો લખાયો છે, પણ એ 'અધ્યાપકની નોંધ'માંની રસવિષયક ચર્યાનું જ સંમાર્જન-વિસ્તરણ છે, ને માટે જ 'મમ્મટની રસમીમાંસા' એવું શીર્ષક આપ્યું છે. (આ લેખમાં જેનો ઉપયોગ ઘઈ ચૂક્યો છે એ 'અધ્યાપકની નોંધ'માંનું રસવિષયક લખાણ હવે ગ્રંથસ્થ કરવા જેવું હતું કે કેમ એવો પ્રશ્ન

જરૂર થાય આવુ બીજા કેટલીક નોંધ પરત્વે પણ થયું છે)

રામનારાયણની વિશેષતા હાર્દરૂપ વિચારોને પકડીને ચાલવામાં તેમ વિચારોના હાર્દને સ્ફુટ કરવામાં, એને સુપ્રકાશિત કરવામાં, એનું ઔચિત્ય સ્થાપી આપવામાં અને એની પોતીકી સમજૂતી રચવામાં છે. રસાનુભવમાં ભાવકની 'અવિદ્યા સવિત્' હોય છે એ કાવ્યવિચારને રામનારાયણે વ્યવહારજીવનની પરિસ્થિતિના ચિન્નજ દ્વારા કેવી અદ્ભુત સરળતાથી ને નક્કર રીતે સમજાવી આપ્યો છે !

'અવહારના અનુભવમાં અને કાવ્યના અનુભવમાં કશો ભેદ જ નથી ? બે અનુભવનો મુખ્ય ફરક એ છે કે કાવ્યમાં વૃત્તિ, લાગણી કે ભાવ વધારે શુદ્ધ પ્રકારનો થાય છે. આનું એક કારણ એ છે કે -

જેમ કે, કોઈ માણસ આવીને પોત

જાય કે 'કદાચ ખોટું કહેતો હશે તા' અથવા તન્ના તરફ અતઃ કરજા દ્રવ્યુ જોઈએ તેવું દ્રવ્યે નહીં કાવ્યમાં સ્વકલ્પિત સૃષ્ટિ હોવાથી પ્રમાતા પોતે શુદ્ધ રૂપે જાણે છે કે આ કરજા વર્ણન ખરું છે જ અથવા નથી જ, અને તેથી પરિસ્થિતિને ઉચિત વૃત્તિ ચિન્તમાં જાણે છે. વળી બીજું એ કે વ્યવહારમાં શુદ્ધ રૂપે વૃત્તિ જાણે તેને માટે આપણે તૈયાર હોતા નથી. સ્તેશને જવાની ઉતાવળ હોય કે બીજા કોઈ ભાભતમાં મન વ્યાપ્ત હોય તો તેથી સમસ્ત ચિત્ત તે જ પરિસ્થિતિની સમુખ થઈ વૃત્તિ કે લાગણી પ્રગટ કરી શકતું નથી. કલ્પોમાં સમસ્ત ચિત્ત એટલે જ પરિસ્થિતિની સમુખ થઈ બેસે છે. ત્રીજું એ કે વ્યવહારમાં પ્રમાતાના પોતાના પ્રયો શુદ્ધ વૃત્તિસ્ફુરણમાં આડા આવે છે. કોઈ માણસે પાઈ ન બરચવાનો નિશ્ચય કર્યો હોય, તો તે નિશ્ચય, ગુણ રીતે અને અજ્ઞાત રૂપે, બિખારીની વાત સાચી માનવામાં અને તેના તરફ દ્રવવામાં આડો આવે. કાવ્યાનુભવમાં આવાં વિધી નથી આવતા. માટે અભિનવશુભપાદ કલાનુભવમીઝ્ય બુદ્ધિને 'અવિદ્યા સવિત્' કહે છે. એને જ બીજાઓએ 'ભગનાવરજા ચિત્' કહેલી છે. ' (૨૧ વિ પાઠક ગ્રંથાવલિ-૪, પૃ ૫૮-૫૯) હવે પછી બધે આ જ ગ્રંથના પૃષ્ઠક સમજવા)

ભક્ત નાથકર્ના ભાવનાવ્યાપાર અને આધ્યાત્મીકરણ
નથી રામનારાયણ

ઉપર સમજાવેલો વ્યવ

જગતની પ્રતીતિ કરત

સાચી પ્રતીતિ કરતું છે - તને કરવી પડે છે, નાટકમાં, એ સર્વ પ્રતીતિ ભાવનાવ્યાપારથી કેવળ પોતાની ઈચ્છા ઉપર આધાર રાખતા વ્યાપારથી કરે છે. ' (પૃ ૧૩) 'વાસ્તવિક જીવનના સવેદનો આપણે બાહ્યન્દ્રિયોના આધારોથી કરીએ છીએ, કલાજગતનો અનુભવ આપણે ભાવનાવ્યાપારથી કરીએ છીએ. ' (પૃ ૧૦૧ -

એ આપ

કહી શકાય. કલ્પનાનો અર્થ એમાં આવી જાય છે, પણ કલ્પના કરતાં હું ભાવનાવ્યાપાર શબ્દ વધારે સારો ગણું છું. ભાવકત્વ કે ભાવનામાં રસેષ્ઠાથી કાવ્યકૃતિ તરફ જવું, એ તરફ ઉન્મુખ થવું ત્યાંથી માંડીને, કાવ્યકૃતિના અર્થને મનોગત કરવો, તેનું પરિશીલન કરવું, તેની સાથે તન્મય, તદ્દુપ કે તદ્દાકાર થવું અને તેનું આસ્વાદન કરવું એ આખી પ્રક્રિયા આવી જાય છે.' (પૃ. ૧૦) અહીં એટલું નોંધવું જોઈએ કે ભટ્ટ નાયકના ભાવના વ્યાપારમાં કાવ્યકૃતિનું આસ્વાદન કરવાનું ન આવે, કેમ કે એમણે એને માટે જુદો ભોગવ્યાપાર કલ્પેલો છે. પણ એ સિવાય રામનારાયણે વર્ણવેલી ભાવનાવ્યાપારની સઘળી પ્રક્રિયા યથાયોગ્ય છે.

પણ વધારે ગૂંચવણભર્યો પ્રશ્ન સાધારણીકરણનો છે. કાવ્યશાસ્ત્રના અભ્યાસીઓએ એનાં જુદાં-જુદાં અર્થઘટનો કર્યાં છે. ભટ્ટ નાયકનો મત મૂળમાં જે રીતે મળે છે એમાં સાધારણીકરણના સ્વરૂપ વિશે બાન્તિ થાય એવું પણ થોડુંક છે.

રામનારાયણ ઝળકીકરનો સાધારણીકરણ વ્યાપારનો અર્થ ટાંકે છે કે આ વ્યાપારમાં વિભાવાદિ અને સ્થાયીનો વ્યક્તિ સાથેનો સંબંધ છૂટી જાય છે અને રામસીતાના વિભાવો વગેરે રામસીતાનો સંબંધ છોડીને સામાન્ય સ્ત્રીપુરુષનું રૂપ લે છે. રામનારાયણ યોગ્ય રીતે જ આ મતનો સ્વીકાર કરતા નથી અને એમની સૂક્ષ્મ કાવ્યરસજ્ઞતાને છાજતું દૃષ્ટિબિંદુ રજૂ કરે છે કે 'વસ્તુનું' જે કાંઈ આસ્વાદ્ય સ્વરૂપ છે તે વિશેષો સાથેનું જ છે, રામસીતાના વિભાવોમાંથી રામસીતાપણું ગાળી કાઢીએ તો પછી તેનું અવશેષ કહેલું સામાન્ય સ્વરૂપ, હરકોઈ સ્ત્રીપુરુષના સંબંધો, રસહીન થઈ જાય છે.' (પૃ. ૮)

પણ રામનારાયણ પોતે સાધારણીકરણના અર્થ પૂરતા સ્પષ્ટ હોય એમ જણાતું નથી. એક વખત એ એમ કહે છે કે 'રામાદિના વિભાવો સામાજિકને શી રીતે અનુભવગમ્ય બને છે તેના જવાબમાં કે ખુલાસામાં એમ કહેવું કે એ વિભાવાદિ સાધારણીકૃત થાય છે માટે સર્વગમ્ય બને છે, એ તો શબ્દાંતરે એનું એ જ કથન થયું. એમાં ખુલાસો નથી...' (પૃ. ૮) અને ત્યાં જ પાઠટીપમાં ઝળકીકરના મતના અનુસંધાનમાં કહે છે કે 'રામાદિના વિભાવો વગેરે' રામાદિના રહેવા છતાં, તે સર્વ સામાજિકોના સાક્ષાત્કારયોગ્ય બને છે અને સાધારણીકરણનો આટલો અર્થ કરીએ તો બસ છે,' (પૃ. ૮) તથા આગળ ચર્ચા કરતાં કહે છે કે 'કાવ્યજગતનો અનુભવ સાધારણીકૃત હોય છે એમાં All art is universal એ અર્થ હું જોઉં છું.' (પૃ. ૧૦) આ બન્ને કથનો પરસ્પરવિરોધી નથી શું ?

રામનારાયણ અભિનવગુપ્તનો સ્સવિષયક મત સમજાવે છે ત્યાં સાધારણીકરણનો અર્થ નિહિત છે, પણ એ જુદો પાડીને, સ્પષ્ટતાથી અને ચોકસાઈથી પૂરી શક્યા નથી એમ લાગે છે. અભિનવગુપ્તનો મત રજૂ કરતાં એ કહે છે : 'જગતમાં આપણને જે જે અનુભવ થાય છે તે તે મારો છે, તટસ્થનો છે કે શત્રુનો છે, કે મારો નથી, તટસ્થનો નથી કે શત્રુનો નથી એવે રૂપે થાય છે; કાવ્યમાં આ જ સંબંધ વિશેષ રહેતો નથી, અને હું માનું છું તે જ કારણથી, કાવ્યના વિભાવ વગેરેની પ્રતીતિ સાધારણ રૂપે, બધા જ અધિકારી સામાજિકો કરી શકે એવે રૂપે થાય છે.' (પૃ. ૧૧) અહીં પણ 'સાધારણ રૂપે' એટલે 'બધા જ અધિકારી

સામાજિકો કરી શકે એવા રૂપે' પ્રતીતિ થવી એમ કહેવાતું નથી ? અને તો પછી સાધારણીકરણ એટલે સર્વગમ્યતા એવો અર્થ ન થયો ?

એમ લાગે છે કે 'તે જ કારણથી' એમ સમનારાયણે જ્યાં કારણકાર્પસંબંધ માન્યો છે તેને સ્થાને પર્યાયસંબંધ માનીએ તો સાધારણીકરણના અર્થ સુધી આપણે પહોંચી જઈએ છીએ. એટલે કાવ્યમાં સંબંધ વિશેષ રહેતો નથી એ વિભાવાદિની પ્રતીતિ સાધારણ રૂપે થાય છે એનું કારણ નથી; કાવ્યમાં સંબંધ વિશેષ ન રહેવો તે જ વિભાવાદિનું સાધારણરૂપે પ્રતીતિ થવું અર્થાત્ સાધારણીકરણ. સાધારણીકરણ એટલે કાવ્યના વિભાવાદિનું લૌકિક સંબંધોથી મુક્ત થઈ આસ્વાદસામગ્રી તરીકે, ભાવમાન પદ્યર્થ તરીકે પ્રસ્તુત થવું. એમાં રામસીતાનું રામસીતાપણું રહેતું નથી એમ માનવાની જરૂર નથી, એમની સાથેનો આપણો લૌકિક સંબંધ ખરી પાર છે, આપણે એમને વ્યવહારજીવનના, વાસ્તવજીવનના બાજુ રૂપે જોતા નથી, કેવળ આસ્વાદસામગ્રી તરીકે મનોગમ્ય કરીએ છીએ એમ અભિપ્રેત છે. ભાવનાવ્યાપારના એક ભાગ તરીકે, કદાચ એના પરિણામ તરીકે, સાધારણીકરણ વ્યાપાર મુકાયેલો છે - 'ભાવકવ્યાપારને કારણે સાધારણીકરણ થાય છે' (પૃ. ૧૦) એમ સમનારાયણ પણ કહે છે - તેથી ભાવના વ્યાપારની 'નાટકના અનુભવમાં સામાજિક પોતાનું વ્યક્તિત્વ ખોઈ બેસતો નથી, પણ વાસ્તવિક જગતમાં રહેતી ચિત્તની પરિમિતતા તત્કાલ પૂરતી સરી જાય છે અને અહંમૂલક મર્યાદાઓ છોડી તન્યપ થવાની શક્તિ આવે છે...' (પૃ. ૧૧) એવી જે પ્રક્રિયા સમનારાયણ વર્ણવે છે તેનો સંબંધ સાધારણીકરણ વ્યાપાર સાથે આપણે જાણ્યો જોડી શકીએ.

ઉપયોગી અને અગત્યનો કાવ્યવિચાર કાવ્યશાસ્ત્રમાં અછકતી રીતે, ઘોંસા ભાવે શુભાષી હોય અને સમનારાયણ એને બહાર આણીને ઉઠાવ આપે તથા એનું ઉચિત મહત્ત્વ કરે એનો ઉત્તમ દાખલો કાવ્ય અને વાસ્તવિકતાના સંબંધનો છે. સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રે એ વિષયને વીંગતે અને વ્યવસ્થિત ચર્ચા નથી. કાવ્યસૃષ્ટિ નિયતિના નિયમોથી રહિત છે એનું પ્રતિપાદન જ વધારે ધ્યાન ખેંચતું રહ્યું છે. સમનારાયણ 'કાવ્યસૃષ્ટિ અનન્યપરતંત્ર છે, નિયતિકૃત નિયમરહિત છે' એમ સ્વીકારે છે, છતાં 'તેનો વાસ્તવિક જગત સાથેનો સંબંધ કદી તૂટતો નથી' એમ માને છે (પૃ. ૨૬). વૃત્તિમય ભાવાભાસ વિશેની એમની નોંધમાં તેઓ કાવ્યને વસ્તુના મધ્યાર્થ સ્વરૂપ સાથે સંબંધ નથી પણ તે જોનારને કેવી લાગે છે તેની સાથે સંબંધ છે એમ દર્શાવતા 'કાવ્યમીમાંસા'કાર અને અવન્તીસુંદરીના મતો ઉદ્ઘટ્ટ કરે છે (પૃ. ૩૬૯, ૩૭૦). પણ બીજા બાજુથી કાવ્યને વાસ્તવજીવન સાથે સંબંધ છે એવું જેમાંથી ઠંથિત કરી શકાય એવા કાવ્યશાસ્ત્રગત નિર્દેશો પણ આપણી આગળ પડે છે. 'લોકમાં રતિ વગેરે સ્થાવી ભાવના જે કારણ, કાર્ય અને સહકારી છે તે નાટ્ય અને કાવ્યમાં હોય તો તે વિભાવ, અનુભાવ અને વ્યભિચારી ભાવ કહેવાય છે એ કાવ્યશાસ્ત્રીય નિરૂપણમાંથી તેઓ તારવે છે કે 'આ સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રકારો લોક અને વાસ્તવિક જગતના ભાવસંગલન વ્યાપાર અને કાવ્ય કે નાટકમાં અનુભવાતા ભાવસંગલનવ્યાપારને એક જ, અભિન સ્વરૂપના ગણતા.' (પૃ. ૩૪) આના સમર્થનમાં નટે અભિનય કરતી વખતે

વાસ્તવિક જગતનાં માનવોના ભાવના વાચિક, આંગિક વગેરે આવિષ્કરણો ધ્યાનમાં રાખવાં એવી નાટ્યશાસ્ત્રગત સૂચનાની પણ તેઓ નોંધ લે છે. (પૃ. ૪) અભિનવગુપ્તના રસ વિષયક મતમાં સામાજિક, લોકમાં એટલે વાસ્તવિક જગતમાં, પ્રમદા વગેરેનાં કારણોથી સ્થાયીનું અનુમાન કરવાની કુશળતાવાળો હોવો જોઈએ એવી અપેક્ષા વ્યક્ત કરવામાં આવી છે તે પણ કાવ્યના વાસ્તવજગત સાથેના સંબંધોનો નિર્દેશ કરે છે, જો કે પાઠકે આ મતની નોંધ લેતી વેળા આ તારવણી કરી નથી. (પૃ. ૧૧) પરંતુ ‘સાહિત્ય અને જીવન’ એ લેખમાં એમણે આ કાવ્યવિચારનો ઉપયોગ કર્યો છે : ‘કાવ્ય સ્વતંત્ર રીતે અનુભવવાનું છે પણ તેનો અનુભવનાર ભાવક આ વ્યવહારજગતનો છે. તેનું ચિત્ત વ્યવહારના સંસ્કારોથી સિદ્ધ થયેલું છે. એ સંસ્કારસિદ્ધ ચિત્ત લઈને તે કાવ્યાનુભવ કરવા આવે છે. એ સંસ્કારસિદ્ધ ચિત્તને અનુકૂલ એ કાવ્યાનુભવવ્યાપાર થવો જોઈએ.’ (પૃ. ૧૦૫)

વાક્યાર્થ માટે કાવ્યશાસ્ત્ર શબ્દોમાં આકાંક્ષા, યોગ્યતા અને સંનિધિની આવશ્યકતા દર્શાવે છે એમાં યોગ્યતાને રામનારાયણ વાસ્તવિક જગત સાથે સાંકળે છે અને કહે છે કે ‘યોગ્યતાનો નિર્ણય, બુદ્ધિ, વાસ્તવિક જગતના આપણા મન પર પડેલાં સંસ્કારોથી કરે છે.’ (પૃ. ૨૭) રામનારાયણની દૃષ્ટિએ વાક્યમાં જે યોગ્યતા તે કાવ્યમાં ઔચિત્ય બને છે (પૃ. ૨૮) અને ઔચિત્યને એ કાવ્યમાં સર્વવ્યાપી દૃષ્ટિબિંદુ ગણે છે. (પૃ. ૧૫૮) છેવટે એમનું પ્રતિપાદન એવું છે કે ‘વાક્યના શબ્દોથી શરૂ થઈને આખા પ્રબંધના અંત સુધી પ્રવર્તતી આ યોગ્યતામાં સત્યની વફાદારી આવી જાય છે.’ (પૃ. ૨૮)

રામનારાયણની વાસ્તવનિષ્ઠાનો આગ્રહ સૂક્ષ્મ પણ પ્રબળ છે. કાવ્ય અને વાસ્તવજીવનના સંબંધનાં સર્વ પાસાંનો વીગતે અભ્યાસ કરીને એમણે એવી સ્થાપના કરી છે કે ‘ભાવક, ભાષા, વસ્તુ અને કવિ એ ચાર દ્વારા તેનો જીવન સાથેનો સંબંધ માર્મિક રહે છે. અને એ સંબંધ સર્વતોભદ્ર છે, કાવ્યમાં આંતરબાહ્ય સર્વત્ર, અણુએ અણુમાં વ્યાપ્ત છે.’ (પૃ. ૧૦૬) ‘કાવ્યસૃષ્ટિ સ્વતંત્ર હોવા છતાં એ વાસ્તવિક જગતમાંથી ઊગેલી વસ્તુ છે, બંનેનો સંબંધ એક દૃષ્ટિએ ઝાડ ઉપરના ફૂલ જેવો છે.’ (પૃ. ૨૬) સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રમાં આવી વ્યવસ્થિત સ્થાપના મળતી નથી પણ રામનારાયણે એમાંથી કાવ્ય અને વાસ્તવજીવનના સંબંધ વિશેનાં જે ઈગિતો પકડ્યાં છે તે યથાર્થ છે.

સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર પ્રત્યેનું રામનારાયણનું વલણ સામાન્ય રીતે સ્વીકાર અને સમર્થનનું છે - અલબત્ત, એના મર્મ સુધી પહોંચીને પણ એના પ્રત્યે એમનો અંધ ભક્તિભાવ નથી કે એમનામાં અવિવેકી પરંપરાબધ્ધતા નથી. એમને એમાં મર્યાદાઓ, અધૂરપો, અસંગતિઓ, અતાર્કિકતાઓ અને અપ્રતીતિકરતાઓ પણ દેખાઈ છે. ત્યાંપે શક્ય હોય ત્યાં સુધી તેઓ એનો ખુલાસો શોધવાનો પ્રયાસ કરે છે - એ મર્યાદા કે અસંગતિ કેમ આવી એનો વિચાર કરે છે અને એના ઐતિહાસિક સંદર્ભને પણ લક્ષમાં લે છે. રામનારાયણમાં ચિકિત્સકની કેવળ દોષદૃષ્ટિ જ નથી, ન્યાયવૃત્તિ પણ છે. દાખલા તરીકે, જુલાઈ - સપ્ટેમ્બર, ઓક્ટો. - ડિસેમ્બર ૧૯૯૩

કાવ્યશાસ્ત્રીઓએ ગણાવેલા વ્યભિચારી ભાવોમાંના કેટલાક માત્ર મનદેશ ન હોતાં શારીરિક સ્થિતિને પણ દર્શાવે છે, જેમ કે અપસ્માર, મરણ વગેરે દેખીતી રીતે જ આ પ્રકારની ભેજસેજ વ્યભિચારી ભાવોના સ્વરૂપને સંદિગ્ધ બનાવી દે. પણ રામનારાયણ ખુલાસો પૂરો પાડે છે કે 'ત્યાં એમ સમજવાનું છે કે લાગણીની તીવ્રતાને લીધે એ દશા થયેલી છે.' (પૃ. ૩૪૦)

અભિનવગુપ્તે સ્થાયી અને વ્યભિચારી ભાવ વચ્ચે એવો ભેદ કરેલો કે વ્યભિચારી ભાવ પરત્વે હેતુપ્રક્રમ પૂછી શકાય છે જ્યારે સ્થાયી ભાવ વિશે પૂછી શકાતો નથી. જેમ કે, શિતા શા માટે થઈ એના કારણ રૂપે પ્રેમને દર્શાવી શકાય, પણ પ્રેમ શા માટે થયો એમ કહી શકાતું નથી. રામનારાયણ સ્થાયી-વ્યભિચારી વચ્ચેના આ ભેદને સ્વીકારે છે, (પૃ. ૧૬, ૩૪૦) પણ ખટ્ટી ભરતે શૃંગાર, રૌદ્ર, વીર અને બીભત્સને જ મુખ્ય ગણી એમાંથી અનુક્રમે હાસ્ય, કરુણ, અદ્ભુત અને ભયાનકની ઉત્પત્તિ બતાવી છે એનો પ્રશ્ન થાય. એમાં રસોની અંદર કાર્યકારણની વ્યવસ્થા ઊભી થાય છે. એટલે કે કેટલાક સ્થાયી ભાવોના કારણ રૂપે અન્ય સ્થાયીભાવો હોવાનું દર્શાવાય છે. આમ, સ્થાયી ભાવો ગણ અભિનવગુપ્તે વર્ણવેલી વ્યભિચારી ભાવની કોટિમાં આવેલી જાય છે. આ વિશેષનો કોઈ ખુલાસો રામનારાયણ પાસેથી આપણને મળતો નથી, પરંતુ તેઓ ભરતના મતને બુદ્ધિગમ્ય બનાવવાની કોશિશ કરે છે.

'આનુ કોડે અંશે સમર્થન થઈ શકે. હાસ્યની જૂની પરંપરામાં શૃંગારની વિશ્વવલમાં અલકારો પહેરવામાં થતી ભૂલ એ હાસ્યનો વિભાવ ગણાતો હતો. રૌદ્ર એટલે કોપથી કોઈ માણસ કોઈનું મૃત્યુ નિષ્પન્ન થતો સામા પક્ષે કરુણ નિષ્પન્ન થાય એ સમજ શકાય એવું છે. વીરમાં નાયકની શક્તિથી જ આશ્ચર્ય થઈ અદ્ભુત રસ નિષ્પન્ન થાય એ પણ સમજ શકાય. બીભત્સમાંથી ભયાનકનો ખુલાસો એ રીતે કરી શકાય કે રાક્ષસોને મુકદ્દા ખાતાં જોઈને ભય લાગે. પણ તેમ છતાં આ ખુલાસો પૂરતો લાગતો નથી.' (પૃ. ૩૪૧)

ભોજરાજાએ માત્ર એક જ રસ શૃંગારને માનેલો છે તેનો પણ 'શોરો ખુલાસો' રામનારાયણ આપે છે : 'આપણે કહી શકીએ કે વીર પુરુષો અમુક વસ્તુ પ્રિય છે માટે તેનો બચાવ કરવા કે તે ગ્રાહ કરવા ઉત્સાહ દાખવે છે. એ જ રીતે રૌદ્રનો પણ ખુલાસો કરી શકાય. પ્રિય વસ્તુનો નાશ થતાં શોક થાય છે, એમ કરુણનો શૃંગાર સાથે સંબંધ સાધી શકાય. બીભત્સનો એ રીતે ખુલાસો થઈ શકતો નથી. માત્ર એટલું જ કહી શકાય કે મુન્દર વસ્તુથી પ્રીતિ થાય, તો મુન્દરથી ઊલટું જે વસ્તુ કદરૂપી હોય તેના તરફ જુરુપ્પા થાય. એમ વિરોધથી ખુલાસો થઈ શકે, અન્યથા નહીં.' (પૃ. ૩૪૧)

દેખીતી રીતે જ ભરત અને ત્યેજન્ન મતને બુદ્ધિગમ્ય બનાવવાની આ 'કોશિશ' જ છે. એમાં રામનારાયણની વાવવૃત્તિનું પ્રવર્તન છે, મુદ્દ તર્કબુદ્ધિનું નહીં - તર્કકોર તો એ અમસ્તા પણ નથી. એમને ધોતાને ખુલાસાઓ અપર્વાત લાગ્યા છે અને આપણે પણ જોઈ શકીએ છીએ કે એ અમર્યાદિત પરિસ્થિતિને લક્ષમાં રાખીને અપાયેલા છે.

દર્શાવેલા છે અને એમાં કંઈક અનવરણ હતી.' (પૃ. ૩૪૬)'

પણ રામનારાયણની કાવ્યશાસ્ત્રીય વિચારણામાં અનેક સ્થાનો એવાં જો છે, જ્યાં આવું કોઈ સમાધાન શોધવામાં આવ્યું નથી ને રામનારાયણનાં નિરીક્ષણ-અર્થઘટન-પ્રતિપાદન-કાવ્યશાસ્ત્રકારોથી સ્પષ્ટ અને અસંદિગ્ધ રીતે જુદાં પડે છે. કાવ્યશાસ્ત્રકારોના મતનું એ સંમાર્જન કરે છે કે એનો પરિહાર પણ કરે છે. આ નિરીક્ષણાદિમાં રામનારાયણની અવલોકન અને તર્કની સૂક્ષ્મતા તથા સ્વતંત્ર બુદ્ધિનું એવું પ્રવર્તન છે, જે આપણને અનન્ય લાગવા વિના રહેતું નથી. આપણા કાવ્યશાસ્ત્રકારોએ વ્યંજનાવ્યાપારને વિશિષ્ટ ગણાવ્યો છે અને એને ભારપૂર્વક અનુમાનવ્યાપારથી જુદો પાડ્યો છે. વ્યંજનાવ્યાપારને અનુમાનવ્યાપાર તરીકે ઘટાવનાર મહિમ બદ જેવા કોઈ ઘણા છે તો એમનો જોરદાર પ્રતિવાદ કર્યો છે. રામનારાયણ વાર્તાસાહિત્યમાંથી જ દૃષ્ટાંત લઈને ને એનું વિશ્લેષણ કરીને એમાં કેવી રીતે અનુમાનવ્યાપાર રહેલો છે એ સમજાવે છે. (પૃ. ૬-૭) અલબત્ત અહીં 'પરિસ્થિતિના બલથી જ તાત્કાલિક નિર્ગમન થાય છે' (પૃ. ૭) અને આ સ્વાર્થાનુમાનનો વ્યાપાર છે (પૃ. ૮) એમ તેઓ જણાવે છે. અહીં એ નોંધી શકાય કે હિંદીના પ્રસિદ્ધ વિવેચક રામચંદ્ર શુક્લ આને શેષવત્ અનુમાન કે વ્યવહારિક અટકળ (પ્રિઝ્ઝિટલ સરમાઈંગ) કહે છે. કાવ્યશાસ્ત્રકારોએ અનુમાનનો સર્વતર છેદ ઉઠાડ્યો છે એ સંદર્ભમાં રામનારાયણનું આ વિશ્લેષણ ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે. રામનારાયણ તો કાવ્યના અનુભવમાં તેમ વ્યવહારાનુભવમાં પણ 'જ્યાં જ્યાં યનોભાવો આપણે પ્રત્યક્ષ કર્યાનું માનીએ છીએ ત્યાં સર્વત્ર આપણે અનુમાન જ કરતા હોઈએ છીએ' (પૃ. ૯) એમ કહેવા સુધી જાય છે ને એ રીતે શંકાના મતનું સમર્થન કરે છે, જેનું પછીના આશયોએ મકન કર્યું છે.

કાવ્યશાસ્ત્રમાં વર્ણવાયેલી રસાસ્વાદની પ્રક્રિયા પરત્વે રામનારાયણ ઘણો મહત્વનો અને માર્મિક પ્રશ્ન ઉઠાવે છે. કાવ્યશાસ્ત્ર એમ વર્ણવે છે કે નાટકમાં પાત્રના વિભાવાદિ અને સ્થાયી સાધારણીભૂત થઈ ભાવકને ઓચરીભૂત થાય છે અને એ રામના વિભાવાદિ અને રામનો કરુણ જ આસ્વાદ છે. રામનારાયણને આ સર્વથા સામું લાગતું નથી. એમની દૃષ્ટિએ 'જો પાત્રના વિભાવાદિથી જ રસાસ્વાદ થતો હોય તો એ વાંધો આવે કે ભાવક ફક્ત એક જ પાત્રના વિભાવાદિ અનુભવતો નથી, પણ બધાં પાત્રોના વિભાવાદિ અનુભવે છે, એટલે કોઈ પણ એક જ પાત્રના વિભાવાદિ તે અનુભવે છે, એટલેથી જ એની આસ્વાદનક્રિયા અટકે છે એમ ન કહેવાય.' (પૃ. ૧૩-૧૪) વળી, 'જુદાં જુદાં પાત્રોમાંના દરેકના વિભાવાદિ માત્ર વારાફરતી અનુભવી તેના સંસ્કારોના ઘસોનું એ અધિષ્ઠાન બને છે એવું નથી થતું, પણ' રામનારાયણ એક નવો જ વિચાર રજૂ કરે છે કે 'એ બધાં જ પાત્રોના વિભાવાદિ અને સ્થાયી એ બધાના એક મિશ્રીભૂત વ્યાપારનો અનુભવી બને છે. અહીં પણ જુદાં જુદાં પાત્રોના અનુભવનું પાનક રસની પેઠે મિશ્રણ થાય છે. અને એ મિશ્રણનો આસ્વાદ એ જ આપના નાટકનો રસાસ્વાદ.' (પૃ. ૧૪-૧૫) રામનારાયણ હજી આગળ જાય છે અને કહે છે કે 'પાંત્રો જે - જે વ્યાવ અનુભવે છે તે બધા જ સામાજિક

અનુભવે છે, પણ તે ઉપરાંત એ બધાં પાત્રોના અનુભવ સમગ્રથી, પેલા બધા ભાવોથી ભિન્ન એક ભાવ અનુભવે છે. સામાજિક કાવ્યસૃષ્ટિનાં બધાં પાત્રોમાં ઓતપ્રોત થયા ઉપરાંત તેનાથી દશગુણ ઊર્ધ્વ જઈ એક જુદો જ ભાવ અનુભવે છે. સામાજિક કવિની પેઠે એ કાવ્યસૃષ્ટિનો સર્વજ્ઞ છે, અને તેથી પાત્રોથી કંઈક વિશેષ ભાવ અનુભવે છે. અને એ ભાવ તે આખી કૃતિનો રસ.' (પૃ. ૧૫) એ શાકુન્તલાના પાંચમા અંકનો દાખલો આખી આ વાત સમજાવે છે. 'ધારો કે આપણે એ જગાએ આવ્યા જ્યારે શકુન્તલા ક્રોધ કરીને દુષ્યન્તને અનાથ કહે છે. અને દુષ્યન્ત શાપની વિસ્મૃતિને લીધે શકુન્તલાના સ્વીકાર માટે પ્રથમ અવદવમાં પડે છે અને છેવટે ઘીમે ઘીમે દુઃખિત ઘતો-ઘતો પણ અસ્વીકાર કરે છે. અહીં શકુન્તલાનો ભાવ ક્રોધનો છે, દુષ્યન્તનો ધર્મનિષ્ઠાનો અને સાથે સાથે કરવા પડતા ઠરાવના દુઃખનો છે, જ્યારે સામાજિકનો આપણો ? સ્પષ્ટપણે ઊંડા ઘેરા કરુણનો !' (પૃ. ૧૪)

છેવટે, રામનારાયણનો મૂળભૂત પ્રશ્ન આવે છે : 'આખી કૃતિના ભાવને આપણે ઉપર ગણાવેલા શૃંગારાદિમાં વ્યવસ્થિત કરી શકીશું ? મને શંકા છે. આખા શાકુન્તલાનો ભાવ શો ? રવીન્દ્રનાથ ટાગોર પ્રમાણે આપણે ટૂંકમાં કહીએ કે તપથી શુદ્ધ થયેલો પ્રેમ એ જ જીવનનું ખરું મંગલ છે. એટલે કે ભાવક આખી શાકુન્તલાની કૃતિમાંથી ઉપરના સત્યના સંસ્કારો અને તેને ઉચિત ભાવ અનુભવે છે. પરમ મહાનકૃતિના ભાવને આવા કોઈ રસ નીચે મૂકી શકાશે નહીં. કારણ એ છે કે મહાન કૃતિઓ આખા જીવનને સ્પર્શે છે, ખરેખર સ્પર્શીતી ન હોય ત્યાં પણ કાવ્યની ભૂમિકા નીચે આખા જીવન તરફની દૃષ્ટિ હોય છે.' (પૃ. ૧૮) આમ હોવાથી, રામનારાયણ એવા નિષ્કર્ષ ઉપર પહોંચે છે કે 'કાવ્યનું અંતિમ રહસ્ય શાંત રસનું જ હોય છે.' (પૃ. ૧૮) અને અભિનવગુપ્તનો હવાલો આપી આ નિષ્કર્ષનું સમર્થન કરે છે : 'આ વિચાર વિચક્ષણ અભિનવગુપ્તે કરેલો છે. તે કહે છે કે એક દૃષ્ટિએ શૃંગારાદિ રસો પણ સ્થાયી નથી. ખરો સ્થાયી તે આત્મા છે, 'આત્મૈવ સ્થાયી'. અને આમ હોય તો ખરો રસ તો શાન્ત રસ જ છે.' (પૃ. ૧૮૧૯)

રામનારાયણની આ વિચારણા અત્યંત તાજગીભરી છે અને એમાં કાવ્યાનુભવ વિશેની એમની ઊંડી સમજ વ્યક્ત થાય છે. તત્વતઃ એ સાચી છે, પણ એમાં અહીંતહીં શુદ્ધિવૃદ્ધિને અવકાશ છે. કાવ્યનાં પાત્રોથી ભિન્ન ભાવ ભાવક અનુભવે છે એમ દર્શાવતો 'શાકુન્તલ'નો જે દાખલો આપ્યો છે તેમાં ભાવક કરુણ રસ અનુભવે છે તેની ભૂમિકા કાવ્યમાં નથી એમ કહી શકાશે નહીં. દુષ્યન્તનો મનોભાવ ધર્મનિષ્ઠાનો અને સાથેસાથે કરવા પડતા ઠરાવના દુઃખનો છે એમ યાદકે જ નોંધ્યું છે અને શકુન્તલા ક્રોધ કરે છે ત્યારે એના હૃદયમાં વેદનનો ભારે ડંખ નથી એમ કહી શકાશે ખરું ? એક વિષમ પરિસ્થિતિના આ આલેખનનો કેન્દ્રીય ભાવ શોકનો છે. શકુન્તલાનો ક્રોધ અને દુષ્યન્તની ધર્મનિષ્ઠામાંથી જન્મતી દ્વિધા એ શોકના ભાવનું સંચારણ કરે છે એમ કહી શકાય. આ રીતે પણ આપણો કાવ્યાસ્વાદ એક મિશ્રીભૂત વ્યાપાર તો રહે જ છે અને આપણો ભાવ કોઈ એક પાત્રના ભાવનું જ પ્રતિબિંબ રહેતો નથી. માત્ર કાવ્યમાં નથી એવું કંઈક આપણે અનુભવીએ છીએ

જુલાઈ - સપ્ટેમ્બર, ઓક્ટો. - ડિસેમ્બર ૧૯૯૩

૧૪૬

એમ કહેવાનું હોય તો એ સાચુ નથી એટલુ જ તાત્પર્ય છે

પણ હાસ્યરસ પરત્વે પાઠકે આ જાતનું વિશ્લેષણ કર્યું છે તે સપૂર્ણ યથાર્થ છે 'હાસ્યરસ નિષ્પત્તિમાં, 'ભદ્રભદ્ર'માં, ભદ્રભદ્ર અર્થવર્મ માટે અતિઉત્સાહથી બોધતા હોય ત્યારે તેનો ભાવ ઉત્સાહ હોય છે, કસો કે વીર હોય છે, અને અભાસમ જ્યારે તેને સાબળતા હોય છે ત્યારે તેના ભાવ ભક્તિ, શ્રદ્ધા, આશ્ચર્યનો હોય છે, પણ ત્યાં રસ હાસ્યરસ છે સામાજિક પોતે હાસ્ય જ અનુભવે છે અને ત્યાં બન્ને પાત્રો સામાજિક-પ્ર હાસ્યનાં માલખન છે એમ જ કહેવું થયે ' (પૃ ૧૫) હાસ્યરસની આ વિલસાસ સ્થિતિ છે પણ એમાં કવિનુ દૃષ્ટિબિંદુ અને એણે કરેલુ વર્ણન કારણભૂત છે ભદ્રભદ્રના ઉત્સાહ તથા અભાસમનાં ભક્તિ, શ્રદ્ધા અને આશ્ચર્યને, એ અસ્થાને, અનુચિત, અસંગત, અસ્થિથિત હોય એ રીતે એણે આલેખ્યા હોય છે કહો કે ભદ્રભદ્રનો વીર એ ખરો વીર નથી, વીરનો આભાસ છે એવુ જ અભાસમના ભક્તિ, શ્રદ્ધા, આશ્ચર્યનુ કવિનુ જે દૃષ્ટિબિંદુ છે તે આપણ બંને હં અને આપણે હાસ્યરસનો અનુભવ કરીએ છીએ (વિસ્મયમાં પણ આવી જ સ્થિતિ હો છે કે કેમ તે તપાસવા જેવુ છે) રામનારાયણનુ એ દર્શનતો સાચુ જ છે કે સામાજિક કવિનં થકે કાવ્યસૃષ્ટિનો સર્વશ છે

ભાવ મુખ્ય હોય તો એ શૃંગારરસની કૃતિ કહેવાય જ કરુણનો ભાવ પણ એમાં નોંધપાત્ર રીતે આલેખાથી હોય તો એ પ્રીતિના ભાવને પુષ્ટ કરે છે એમ કહેવાય - એક સ્થાપી ભાવ અન્ય સ્થાપી ભાવનાં વ્યભિચારી તરીકે આવી શકે એમ કાવ્યશાસ્ત્ર સ્વીકારે જ છે અથવા રસભાવતાનો સિદ્ધાંત સ્વીકારી શકાય અને કૃતિનો રસ કરુણમિશ્રિત શૃંગાર છે એમ કહી શકાય જેમ કે ન્યાનાલાલના 'વીરની વિદાય' એ કાવ્યનો રસ વીરશૃંગાર છે એમ કહી શકાય એમાં કેન્દ્રિય ભાવ દામ્પત્યપ્રીતિનો છે અને રજપૂતાણીનો મુદોત્સાહ કે દામ્પત્યપ્રીતિને અનુષંગે આવે છે - ધતિના મુદોત્સાહનુ અનુભોદન કરવા રૂપે, એમાં સાથ આપવાની તત્પરતા રૂપે 'શાકુન્તલ' જો પ્રીતિના અનુભવને કેન્દ્રમાં રાખીને બાલતી કૃતિ હોય તો એને શૃંગારરસની કૃતિ તરીકે ઓળખવામાં કશી આપસિ નથી તપથી શુદ્ધ થયેલો પ્રેમ એ જ જીવનનુ પર મગલ છે એવુ રહસ્ય પણ પ્રેમના ભાવને તો અનુલસે જ છે એ શુ બતાવે છે ? આત્મણને જ સ્થાપી અને શાન્તને જ ખરો રસ માનવાની ભૂમિકા જુદી છે કાવ્યના શૃંગારાદિ રસોના અનુભવ પછીની સત્તે કેવળ કાવ્યાનંદનો ભાવ સામાજિકમાં શેષ રહે એ ભૂમિકાએ આત્મા સ્થાપી છે ને ખરો રસ શાન્ત છે એમ કહી શકાય અભાસમ રસાસ્વાદની આ સ્થિતિ છે કોઈ પણ કાવ્યકૃતિ આપણને આનંદ અપે છે એમ કહેવા જેવી પણ આવા અભ્યાકૃત કાવ્યાનંદ કે રસાનુભવનુ વિશ્લેષણ કરવામાંથી શૃંગારાદિ રસોની વ્યવસ્થા નીપજ છે એ વ્યવસ્થા કાવ્યકૃતિની વિશિષ્ટતાને સ્ફુટ કરવા માટે છે અને સાચી કાવ્યકૃતિ પોતાની વિશિષ્ટ ભાવસૃષ્ટિ લઈને આવે છે એની આપણે ના પાડ

એત

શકીશું? સાધારણીકરણની ચર્ચા વેળા વિશેષમાં જ કાવ્યનો રસ છે એમ રામનારાયણે નથી કહ્યું? બધી કાવ્યકૃતિઓને શાંત રસમાં નાખવાથી તો એની વિશિષ્ટતાની ઉપેક્ષા થાય. શાંત રસની વાતને એની ભૂમિકાએ જ રહેવા દેવી જોઈએ.

ભાવકના રસાનુભવ વિશેની પોતાની આગવી દૃષ્ટિને કારણે રામનારાયણને 'શાકુન્તલ'નો ભયથી નાસતા મૃગનું વર્ણન કરતો 'ઝીવાભંગે'વાળો શ્લોક કાવ્યશાસ્ત્રીઓ ભયાનક રસના દૃષ્ટાન્ત તરીકે આપે છે તે સંતોષકારક જણાતું નથી. (પૃ. ૧૭) એમની દૃષ્ટિએ 'મૃગ બીધેલો છે, મૃગનો ભય ભાવક સાક્ષાત્ કરે છે પણ તેથી ભાવકને પોતાને ભયનો અનુભવ થતો હોય એવું લાગતું નથી... ભાવકનું પોતાનું મન ભયથી સંકોચાતું નથી.' (પૃ. ૧૮) ભાવક તો જીવન પોતાના રક્ષણધારણ અર્થે કેવો મહાન પ્રયત્ન કરે છે એવો આશ્ચર્યનો ભાવ અનુભવે છે. કાવ્યશાસ્ત્રીઓને જાણે બચાવનો લાભ આપવા રામનારાયણ કહે છે કે 'આનો એ રીતે ખુલાસો કરી શકાય કે રસ તો ભયાનક જ છે, પણ ભયનું સંકોચાવાપણું વગેરે જે સ્થૂલ અંશો વાસ્તવિક જીવનમાં છે તે અહીં ગળાઈ જાય છે.' જોકે તેમને પોતાને આ ખુલાસો સંતોષકારક નથી લાગતો. (પૃ. ૧૮)

જો ભયનો ભાવ, પાઠક કહે છે તેમ, ભાવક સાક્ષાત્ કરતો હોય તો એ ભયાનક રસનું ચિત્ર બને જ. ભાવ કે ભયથી સંકોચાવું જોઈએ એ કંઈ જરૂરી નથી. પણ પ્રશ્ન એ છે કે ભાવક ભયના ભાવને યોગ્ય રીતે સાક્ષાત્ કરે છે ખરો? કદાચ મૃગના ભયના ભાવ સાથે આપણું તાદાત્મ્ય થઈ શકતું નથી, કદાચ ભયના ભાવને અનુરૂપ પ્રબળ વિભાવાદિ સામગ્રીનો અભાવ છે, મૃગની ભયજનિત ચેષ્ટાઓ - ઝીવા ભંગ વગેરે એની લલિતતાથી આપણને આકર્ષે છે અને એ આપણે માટે કૃતકરસભરી - સૌંદર્યરસભરી બની રહે છે. બીજા બાજુથી દુષ્કૃત્તાની મૃગચારિત્રને આપણે સાક્ષાત્ કરીએ છીએ અને પાઠક દર્શાવે છે તેમ આશ્ચર્યનો ભાવ પણ આપણે અનુભવીએ છીએ. પણ આ કોઈ ભાવ - ભય, સૌન્દર્યપ્રીતિ, મૃગચારિત્ર, આશ્ચર્ય - પૂર્ણ રસત્વની કોટિએ પહોંચતો નથી. આમ છતાં પાઠકની જેમ આ ચિત્ર આપણને આસ્વાદ્ય તો લાગે જ છે. તો આનું કારણ શું? એમ કહી શકાય કે એમાંની ભાવશબલતાને કારણે. કાવ્યશાસ્ત્રની પરિભાષામાં આ રસધ્વનિનું નહીં, ભાવધ્વનિનું ઉદાહરણ બને.

રામનારાયણનો પ્રાચીન કાવ્યશાસ્ત્રીઓ સાથેનો એક મહત્વનો મતભેદ તે ગુણ અને અલંકારની વ્યવસ્થા પરત્વેનો છે. મમ્મટની ગુણાલંકારની વિચારણામાં એ પરસ્પરવિરોધ જુએ છે. મમ્મટ એક બાજુથી ગુણને કાવ્યના આત્મા રસના ધર્મો કહે છે ને અલંકારને કાવ્યદેહના હાર, કડા જેવાં ભૂષણો સાથે સરખાવે છે, કાવ્યની વ્યાખ્યામાં ગુણને સ્થાન આપે છે પણ અલંકારને નહીં ને આમ કાવ્યમાં અલંકારને ગુણ કરતાં ઊતરતે સ્થાને મૂકે છે, ગુણને અપરિહાર્ય અને અલંકારને પરિહાર્ય લેખે છે. પણ બીજા બાજુથી વામનના રીતિ એ કાવ્યનો આત્મા છે એ મતનું ખંડન કરતાં એ દાખલાઓ આપી બતાવે છે કે માત્ર ગુણને લીધે કાવ્ય થઈ શકતું નથી અને ગુણ ન હોય છતાં કેવળ અલંકારથી કાવ્ય થઈ શકે

છે. (પૃ. ૩૪૨-૪૩) આથી રામનારાયણ કહે છે કે 'મમ્મટે જેમ અલંકારને માટે કહ્યું કે ક્વચિત્ અલંકાર વિના પણ કાવ્ય થઈ શકે છે તેમ જ ગુણ માટે કહેવાનું પ્રાપ્ત થાય છે, ક્યાંક ગુણ વિનાનું પણ અલંકારસ્વાર્ણ કાવ્ય થઈ શકે છે.' (પૃ. ૩૪૩)

અગત્યની વાત એ છે કે રામનારાયણ કાવ્યમાં ગુણ અને અલંકારના સ્થાન પરત્વે કોઈ તારતમ્ય કરવા માગતા નથી. ગુણનો રસ સાથેનો અવિન્યાભાવી સંબંધ એ માન્ય કરતા નથી. અમુક રસ હોય ત્યાં અમુક ગુણ હોવો જોઈએ એ આગ્રહ એમને વધારે પડતો લાગે છે, એમની દૃષ્ટિએ 'પ્રાસ પ્રાપ્તિર્વ્યજક વર્ણો ન હોય તો પણ શૃંગાર સંભવી શકે,' અને એ માને છે કે 'જેટલા ગુણો રસને ધોષે છે તેટલે અંશે અલંકાર પણ ધોષી શકે - પ્રાસ કરીને મહાકવિઓએ પ્રયોજેલા અર્થાલંકાર હોય ત્યારે.' (પૃ. ૩૪૫) આથી આગળ જઈને તેઓ એમ પણ કહે છે કે 'સાલંકાર વાણી કાવ્યમાં લગભગ અપરિહાર્ય છે એમ ગણી શકાય.' (પૃ. ૩૪૮) અલ્પભ્રત 'લગભગ', સંસ્કૃત આલંકારિકોએ અલંકારને કાવ્યનું લગભગ અપરિહાર્ય બંધ કહેલું છે ને મમ્મટે સૂત્રમાં ક્યારેક અલંકાર વિનાનું કોઈ શકે એમ કહ્યું છે પણ વૃત્તિમાં અલંકાર એટલે સ્ફુટ અલંકાર વિનાનું એમ કહી અસ્ફુટ પણ અલંકાર તો જોઈએ એમ દર્શાવ્યું છે તેની તેઓ પોતાના મંતવ્યના સમર્થનમાં નોંધ લે છે. (પૃ. ૩૪૮) અલ્પભ્રત અલંકાર વિના પણ કાવ્ય હોય એ સામાન્ય બુધ્ધિની તેઓ અવગણના કરતા નથી પણ બતાવે છે કે 'સંસ્કૃત આલંકારિકોએ એટલા બધા અલંકારો સ્વીકાર્યા છે કે અલંકારની પરિભાષાનો ઝીણવટથી ઉપયોગ કરીએ તો દરેક શ્લોકમાંથી કોઈક ને કોઈક અલંકાર જરૂર બતાવી શકાય.' (પૃ. ૩૪૯)

પાઠક અલંકારને કાવ્યમાં લગભગ અપરિહાર્ય ગણે છે એની યાદગળ અલંકારના સ્વરૂપ અને કાર્ય વિશેની એમની સમજ રહેલી છે. કાવ્યશાસ્ત્રમાં અલંકારોને કટકકુંડળ સાથે સરખાવવામાં આવ્યા છે. એનાથી સૂક્ષ્મવાતી અલંકારની ભિન્નિરંજતા એમને સ્વીકાર્ય નથી. હીન કવિતામાં અલંકાર આગંતુક - બહારની ચીજ હોઈ શકે પણ ઉત્તમ કવિતાઓમાં તો, પાઠક કહે છે કે, 'અલંકાર... કાવ્યના આત્મા સાથે સંબંધ ધરાવતો હોય છે' અને 'કાવ્યપુરુષ સાલંકાર અવતાર લે છે.' (પૃ. ૩૪૭) આ બાબતમાં ધ્વનિકારનું સમર્થન પણ તેઓ લાવે છે. ધ્વનિકારને મતે ખરા અલંકાર તો એ છે કે જે રસની સાથે ખેંચાઈને આવે છે ને જેને માટે જુદો પ્રયત્ન કરવો પડતો નથી અને તેથી રસાભિવ્યક્તિમાં અલંકાર બાહ્યાંગ નથી. (પૃ. ૪૯)

એટલે પાઠકની દૃષ્ટિએ અલંકાર એ કાવ્ય પર ચડાવેલો કોઈ ઓષ નથી, એ કાવ્યવસ્તુ જ છે. તેઓ કહે છે કે 'કાવ્યને સમજાવવા વસ્તુ અને અલંકાર એવો ભેદ સ્વીકારાય તેનો વાંધો નથી, પણ તેને તાવતઃ ભિન્ન માનવાં એ ખોટું છે.' (પૃ. ૪૮) તેઓ ઉદાહરણ આપીને સમજાવે છે કે પાણી સખત હું હું કે આટલી ડિઝી હું હું એમ કહેવાને બદલે ઠંડા પાણીમાં નાહવાથી એકી સાથે હજારો વીંછીઓએ ડૂબ દીધો એમ કહેવાથી ઠંડીનો

વિશેષ સંસ્કાર આપણે ગ્રહણ કરીએ છીએ અને જુદું કાવ્યવસ્તુ નિર્મિત થાય છે. (પૃ. ૩૪૮) ‘મારું મન ડહોળાઈ ગયું’ એવી ઉક્તિમાં મનની સ્થિતિનું જે વિશેષ રૂપ પ્રતીત થાય છે એ ‘મારું મન મૂંઝાઈ ગયું’ કે એવી કોઈ ઉક્તિથી પ્રતીત થતું નથી. (પૃ. ૪૮)

રામનારાયણ ગુણનું એકાન્તિક મહત્ત્વ કરવાથી બચીને ચાલે છે તે ઉપરાંત કાવ્યશાસ્ત્રમાં દર્શાવાયેલી ગુણવ્યવસ્થા વિશે પણ કેટલોક ઊહાપોહ કરે છે. કેટલાક ગુણો દોષના અભાવરૂપ હોઈ મમ્મટે અને ગુણ તરીકે સ્વીકાર્યા નથી, તો મમ્મટે સ્વીકારેલો પ્રસાદ ગુણ એ પણ દુર્બોધતા એ દોષનો અભાવ છે એમ તેઓ બતાવે છે. સામે પ્રસાદને ગુણ ગણીએ તો રચનાશૈલિય એ દોષના અભાવરૂપ શ્લેષને ગુણ ગણવો જોઈએ એવું એ સૂચવે છે. અલબત્ત, રામનારાયણે પોતાની કોઈ ગુણવ્યવસ્થા આપી નથી, પણ કાવ્યશાસ્ત્રમાં વ્યાપક રીતે સ્વીકારાયેલી માધુર્ય, ઓજસ અને પ્રસાદ એ ત્રણ ગુણોની વ્યવસ્થાની તેમણે જે ઝીણી નજરથી સમીક્ષા કરી છે એ ખૂબ વ્યાનર્જેએ એવી છે : ‘માધુર્ય અને ઓજસ મુખ્યત્વે વર્ણોના ઉચ્ચારો પર આધાર રાખે છે અને છંદ કરતાં તેનું વિશેષ માહાત્મ્ય નથી, વધારેમાં વધારે એટલું જ કહી શકાય કે અમુક અમુક ગુણો અમુક અમુક રસને વધારે અનુકૂળ છે, અને કાવ્યમાં રસ મુખ્ય ન હોય ત્યારે અનુપ્રાસ જેવા શબ્દાલંકારની પેઠે તે માત્ર ઉચ્ચારનો ચમત્કાર કરે છે અને પંક્તિમાં દૃઢબંધ, એટલે શ્લેષ આણે છે અને પ્રસાદને આ બેની સાથે મૂકવામાં કોઈ ઔચિત્ય નથી.’ (પૃ. ૩૪૪)

વર્ણરચનાની કાવ્યમાં જે ઉપકારકતા છે તેનું મૂલ્ય રામનારાયણ ઓછું આંકે છે એવું નથી - ‘કાવ્યમાં વર્ણનું મહત્ત્વ’ એ લેખ એ વાત સુધેરે બતાવે છે, પણ કાવ્યશાસ્ત્રીઓએ વર્ણરચના પર આધારિત ગુણોનું કાવ્યમાં જે મહત્ત્વ કર્યું છે તે એમને અપ્રમાણ લાગ્યું છે અને તેથી ગુણોને એમને યોગ્ય સ્થાને મૂકવાનો એમનો આશય છે. ગુણોના ગુણની ઉપેક્ષા કરવાનો એમનો આશય નથી. અલંકારોને - ખાસ કરીને અર્થાલંકારોને એ ગુણોની ઉપર મૂકતા હોય એવું તો, અલબત્ત, સમજાય જ છે. આ વિશે અભિપ્રાયભેદ સંભવી શકે.

ગુણના પ્રકારોની પેઠે કાવ્યના પ્રકારોને પણ રામનારાયણ પોતાની સ્વતંત્ર દૃષ્ટિથી તપાસે છે. મુક્તક, કુલક, કોશ, સંઘાત એ કાવ્યશાસ્ત્રમાં વર્ણવાયેલા કાવ્યના પ્રકારો વિશે રામનારાયણનો અભિપ્રાય છે કે ‘એક જ ક્રિયા સંબંધી પાંચછ શ્લોકો હોય તેને કુલક કહે છે. ખરી રીતે તેને કાવ્યપ્રભેદ ગણવો પણ ન જોઈએ. કોશ તે અનેક કવિઓનાં કાવ્યોની સંગ્રહ છે. અને સંઘાત તે એક જ કવિનાં, એક જ વિષય ઉપરનાં કાવ્યોનો સમૂહ છે. આમાં ખરી રીતે મુક્તક સિવાયના બીજા ભેદો કાવ્યના સ્વતંત્ર ભેદો નથી પણ ખરી રીતે સર્ગબંધના અંશો છે.’ (પૃ. ૩૮૧)

‘રમણીયાર્થ પ્રતિપાદકઃ શબ્દઃ કાવ્યમ્’ એવી વ્યાખ્યા આપી કાવ્યને શાબ્દ વ્યાપાર લેખનાર પંડિત જગન્નાથની દલીલને પાઠક કેવી સહજ યુક્તિથી કાપે છે એ જોવા જેવું છે : ‘પંડિત જગન્નાથ દલીલ કરે છે કે કાવ્ય સાંભળ્યું, કાવ્ય મોટેથી વાંચે છે, કાવ્ય મનમાં

બોલે છે વગેરે શબ્દપ્રયોગો બતાવે છે કે કાવ્ય શબ્દનો વ્યવહાર માત્ર શબ્દ વિશે છે. આ દલીલનો જવાબ એ છે કે એક તરફથી કાવ્ય સાંભળ્યું એમ કહેવાય છે તેમ બીજા બાજુથી એમ પણ કહેવાય છે કે કાવ્ય સાંભળ્યું પણ સમજ્યા નહીં. એટલે કે કાવ્ય શબ્દ અને અર્થ બંનેને માટે છે. બંનેને માટે ‘કાવ્ય’ શબ્દ વપસાય છે.’ (પૃ. ૩૨૫)

આમ, રામનારાયણની પદ્ધતિ કાવ્યશાસ્ત્રીય વિચારણાના સમગ્ર પર વ્યાપી રહે છે, એના ઊંડે ઊંડે છે, અવલોકન અને તર્કનું ભળ મળટ કરે છે અને એ વિચારણાનું સંમાર્જન કરે છે.

રામનારાયણ કાવ્યશાસ્ત્રની વિચારણાનું માત્ર સંમાર્જન નથી કરતા, એને આગળ પણ લઈ જાય છે. ચોક્કસ દેશકાળ અને કાવ્યપરંપરાને અનુલક્ષીને થયેલી વિચારણા આજે કેટલી પ્રસ્તુત રહી છે એવો પ્રશ્ન આપણને યૂગવતી રહ્યો છે અને આજે એ પ્રસ્તુત રહી નથી એવો પણ એક અભિપ્રાય અવારનવાર વ્યક્ત થતો રહ્યો છે. પરંતુ રામનારાયણ એ કાવ્યવિચારણા અપ્રસ્તુત બની ગઈ હોય એમ માનતા જણાતા નથી. હા, એ સમજે છે કે એ વિચારણા એમ ને એમ આજે કામમાં ન આવી શકે; એને વિકસિત કરવી જોઈએ અને એવી શક્યતા એમાં અવશ્ય છે. જેમ કે, ઔચિત્યને રામનારાયણ એક સર્વવ્યાપી દૃષ્ટિબિંદુ-કાવ્યનાં સર્વ અંગોને સ્પર્શતું દૃષ્ટિબિંદુ લેખી એનું મહત્ત્વ સ્થાપિત કરે છે અને આજે પણ એ ઉપયોગી બની શકે તે માટેનો માર્ગ બતાવે છે. ‘એ વિકાસશીલ દૃષ્ટિબિંદુ છે. આપણે આધુનિક દૃષ્ટિ એ સિદ્ધાન્તને વધારે વ્યાપક વિકસિત કરી શકીએ.’ (પૃ. ૧૫૮) ‘કાવ્ય અને સત્ય’ એ લેખમાં ઔચિત્યવિચારને આધુનિક દૃષ્ટિએ ઉપયોગમાં લીધેલી આપણે જોઈ શકીએ છીએ.

પ્રાચીન કાવ્યવિચારનો, એને આજે પણ કામમાં લઈ શકાય એવી રીતે વિકાસ કે વિસ્તાર કેમ થઈ શકે એના બીજા દાખલા પણ રામનારાયણે પૂરા પાડ્યા છે. જેમ કે, આજની આપણી કાવ્યપરંપરા અને જીવનદૃષ્ટિને અનુલક્ષીને તેઓ ભાવ અને રસની જૂની ગણનામાં કેટલોક ઉમેરી કરવાનું ઇંચ ગણે છે : ‘શુંગારનો સ્થાવીર રતિ એટલે પ્રીતિ છે, તો દેવ, ગુરુ વગેરે માટેની રતિને તેમણે [કાવ્યશાસ્ત્રીઓએ] સ્વીકારી તેની ભાવમાં ગણના કરી. આપણે તેમાં કુદરતગ્રેમ, સમસ્તમાનવગ્રેમ વગેરેને ઉમેરી એ વિકાસને આગળ ચલાવી શકીએ. તેવી જ રીતે વીરના ધર્મવીર, દાનવીર, મુદ્ધવીર, દયાવીર વગેરે વિભાગો છે તેમાં હું ભમાવીર, સિતિભાવીર, કર્મવીર વગેરે ઉમેરું. હું તો ધીરજ (patience)-વીર પણ કહું કારણ કે ધીરજને હું અમુક સંજોગોમાં માત્ર નૈતિક નહીં પણ આધ્યાત્મિક ગુણ ગણું છું.’ (પૃ. ૧૭) મસ્તીને પણ રામનારાયણ નવો રસ અને, નવો રસ નહીં તો, વ્યભિચારી ભાવ જણવા ભલામણ કરે છે તથા મસ્તીના ભાવની વ્યાખ્યા પણ કરે છે. (પૃ. ૩૬૦-૬૧) વ્યાખ્યા, જોડે, પૂરી પરિપક્વતાને ધામી નથી ને એક ‘નામસ રૂપે રહી છે એવી છાપ પડે છે. અધ્યાપકની નોંધમાનો એ પ્રાથમિક, કાચો પરો

ખરો ને ! જૂની પરિભાષામાં નવો અર્થ ભરીને પણ એનો વિકાસ થઈ શકે. રામનારાયણ શાન્તનો અર્થ બદલી આજની સાહિત્યકૃતિનું સ્વરૂપ સમજવામાં એને લાગુ પાડી બતાવે છે : ‘અત્યારે આપણો શાન્તનો અર્થ પણ જૂનાં શાસ્ત્રો પ્રમાણે દુન્યવી સર્વ વસ્તુઓ તરફનો નિર્વેદ માત્ર નહીં, નિવૃત્તિ નહીં, પણ જગતમાં ન્યાય અને આનંદ માટે પોતાના સર્વ ઈષ્ટના ત્યાગની તત્પરતા સહિત પ્રવૃત્તિ, નિષ્કામ પ્રવૃત્તિ એવો કરીએ. ‘રાઈનો પર્વત’ અને ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ બન્ને શાંત રસના નવા દર્શન-અનુભવના પ્રયત્નો છે.’ (પૃ. ૧૭)

આજના સંદર્ભની કેવી ઝીણી નોંધ પાઠક લે છે તે ગુણવ્યંજક વર્ણોની એમણે કરેલી ચર્ચામાં જોવા મળે છે : ‘ટ ઠ ડ માધુર્યમાં વર્ણ્ય છે પણ આ લઘુતાવાચક અને શબ્દમાં અનાદિ આવતો ડ લગભગ ૨ લ ણ ની નિકટનો હોઈ મધુર છે. ‘આંખડી’, ‘આંખલડી’માં આવતા લઘુતાવાચક પ્રત્યયો આ રીતે માર્દવ બતાવે છે.’ (પૃ. ૧૦૦) શબ્દમાં અનાદિ આવતો ડ એટલે આજની પરિભાષામાં યડકારવાળો ડ. એ તો ગુજરાતીનો જ વિકાસ. એટલે ગુણવ્યંજક વર્ણોની વ્યવસ્થામાં એનો નવેસરથી વિચાર કરવાનો રહે જ ને ?

રામનારાયણ પ્રાચીન કાવ્યશાસ્ત્રે ન વિચારેલા હોય એવા મુદ્દાઓ વિચારવા સુધી પણ જાય છે. ભાવકના રસાનુભવનું રામનારાયણે જે રીતે વિશ્લેષણ કર્યું છે અને હાસ્યરસની વિશિષ્ટ સ્થિતિનું જે ઉદ્ઘાટન કર્યું છે તેમાં એ જોઈ શકાય છે. હાસ્યરસ વિશે તો એમણે આ ઉપરાંત પણ કેટલુંક વિચાર્યું છે, જે અધ્યાપકની નોંધમાં જ રહ્યું છે. (જુઓ પૃ. ૩૬૨-૬૩) એ વિચારોને છેવટના સ્વરૂપે મૂકવાનું બાકી રહ્યું છે તેથી આપણને એમાં કંઈક વિશુંબલતા અને અસ્પષ્ટતા પ્રતીત થાય તો એ સ્વાભાવિક છે. કોઈકોઈ વિધાન વિવાદાસ્પદ લાગે કે વિવરણની અપેક્ષા પણ રાખે. જેમ કે, ‘હાસ્ય બહુ અલ્પજીવી ભાવ છે’, ‘હાસ્ય physical છે, બીજાભાવો કરતાં વધારે social છે, corrective છે.’ આથી જ, આ વિચારોને મૂલવવાપણું આપણે રહેતું નથી.

પણ એક મહત્વનો મુદ્દો રામનારાયણે વિચાર્યો છે એની ખાસ નોંધ લેવી જોઈએ. કાવ્યાનુભવને કાવ્યશાસ્ત્રીઓ હંમેશાં વ્યવહારાનુભવની સામે મૂકતા આવ્યા છે. રામનારાયણે પણ એમ કર્યું છે એ આપણે આ પૂર્વે જોઈ ગયા છીએ. છતાં રામનારાયણ ‘વ્યવહારમાં પણ કલાની પેઠે આનંદ આવી શકે ?’ એ પ્રશ્ન વિચારે છે, જે કાવ્યશાસ્ત્રીઓ વિચારતા નથી. રામનારાયણનો ઉત્તર તર્કસંગત તેમ વાસ્તવિકતાની મર્યાદાને સ્વીકારી અપાયેલો છે : ‘હું માનું છું કે અહંકાર ગલિત કર્યા છતાં સર્વગતનથી કોઈ જાગરૂક રહી શકે તો તેને એવો આનંદ થાય. ત્યારે કદાચ કાવ્યથી પણ વધારે આનંદ થાય કારણકે કાવ્યમાં તો માત્ર કાવ્યસૃષ્ટિ પૂરતાં જ જાગરૂક રહેવાનું છે અને વ્યવહાર તો આ અનંત વિશ્વની સંમુખ આપણને રાખે છે, અર્થાત્ અનંત કાવ્યની સંમુખ રહેવાનું થાય. પણ આ સ્થિતિ હજી માણસની કલ્પનાની છે, તેને સિદ્ધ થઈ નથી, પણ જેટલે અંશે સિદ્ધ હોય તેટલે અંશે માણસને આનંદ મળે.’ ઉક્ત પ્રશ્નની આટલો સરળ ઉત્તર કદાચ ન હોય. એ પ્રશ્ન

આપણે આનંદગીમાંસા - ચીન્દર્શગીમાંસા (ઈરેથેટિકસ)ના ક્ષેત્રમાં લઈ જાય, જ્યાં એનું અનેક પરિમાણો ખુલાં થાય. ખાસ કરીને ‘આનંદ’ની વ્યાખ્યા કરવાની સ્થિતિ આવે. પર કલાનુભવ અને વ્યવહારાનુભવ વચ્ચે અભેદ દીવાલ ન હોવાનું માનવું એટલે જીવનની અખંડતામાં માનવું. ચેતનની અને જીવનની અખંડતાનો એક મૂળભૂત ખ્યાલ રામનારાયણની આ વિચારણામાં વ્યક્ત થાય છે એ નિઃસંક એક મહત્વનું અને માર્ગદર્શક ખ્યાલ છે. અને રામનારાયણના મંતવ્યનું એકદર તાત્પર્ય અસ્વીકાર્ય બને છે તેવું ભાગ્યે જ કહી શકાય.

સંસ્કૃત કાવ્યસિદ્ધાંતોનું સઘોગમ્ય અને સમુચિત વિવરણ રચતી, એના મર્મોનું સૂઝપૂર્વક ઉદ્ઘાટન કરી આપતી, સૂક્ષ્મ તર્કબુદ્ધિથી એનું પરીક્ષણ કરતી અને એને આગમ લઈ જઈ આજના સમયમાં એની ઉપાદેયતા સ્થાપિત કરતી રામનારાયણની આ વિવેચના આપણી આ વિષયની સર્વ વિવેચનામાં અનન્ય નથી લાગતી શું ?*

૧૯ જુલાઈ ૧૯૯૩

* ‘રામનારાયણ વિ. પાઠક સ્વાધ્યાસ ગ્રન્થ’ માટે લખાયેલો લેખ

સાહિત્યકૃતિના ભાવન- આકલનના કેટલાક પ્રશ્નો

શિરીષ પંચાલ

જમાને જમાને વિવેચનના અભિગમ બદલાતા રહે છે, ક્યારેક ઐતિહાસિક, ક્યારેક કૃતિનિષ્ઠ, ક્યારેક ભાવકનિષ્ઠ. ઘણી વખત એક અભિગમની અધૂરપ બીજા અભિગમ તરફ દોરી જાય છે. તો વળી કેટલીક વખત એક અભિગમની પ્રતિક્રિયા રૂપે બીજો અભિગમ પ્રવર્તે છે. ક્યારેક એક જ સમયગાળામાં એકાધિક અભિગમો પણ જોવા મળે છે. આ બધા અભિગમો પરસ્પરવિરોધી નહીં પણ પરસ્પરપૂરક બનીને જ ટકી શકે એવી સામાન્ય સમજ પ્રવર્તતી હોવા છતાં ક્યારેક એમાં સાંપ્રદાયિક ઝનૂન પ્રવેશી જાય છે અને પછી સ્વકીય અભિગમને શ્રેષ્ઠ પુરવાર કરવા માટે અન્ય અભિગમોના લીરેલીરા કરીને અહંને પંખાળવામાં પણ આવે છે; જીવનમાં પરકીયાનું મહત્ત્વ પણ વૈચારિક જીવનમાં તો પરકીયાને જીતી જ શકાતી નથી. અને છતાં વૈચારિક જીવનમાં ઉદારમતવાદી, પરમતસહિષ્ણુ બન્યા વિના બીજો કોઈ ઉપાય પણ નથી. વિવેચન તેના રૂઢ અર્થમાં નહીં પણ વિશિષ્ટ, સાચા અર્થમાં ભલે કૃતિ ઉપર મદાર બાંધી કૃતિનિષ્ઠ અભિગમને પુરસ્કારે પણ સાહિત્યના તત્ત્વજ્ઞાનમાં તો સર્જક, કૃતિ, ભાવક અને કૃતિગત વિશ્વ - આ ચારેય બિંદુઓને મહત્ત્વનાં માનવામાં આવે છે, જે તત્ત્વજ્ઞાન આ ચાર બિંદુઓનો સ્વીકાર ન કરે તે અપૂર્ણ પુરવાર થાય.

આપણા સમયમાં ભાવકકેન્દ્રી અભિગમનું વર્ચસ્વ વધું છે. સંસ્કૃત અલંકાર-શાસ્ત્રમાં ભાવકતરફી ઝોક વિશેષ છે. ભદ્ર નાયકે રસનું અધિષ્ઠાન ભાવકચિત્તમાં છે એવો મત સ્વીકાર્ય પછી તો એ ઝોક ઉત્તરોત્તર વધતો ચાલ્યો હતો. કૃતિનું આકલન કરતી વખતે ભાવક તન્મય થાય છે, હૃદયસંવાદ અનુભવે છે અને જે વ્યક્તિ આ કરી શકે તેને સહૃદય કહેવાની પરંપરા આલંકારિકોએ પુરસ્કારી છે. અભિનવગુપ્તના આગમન પછી તો રસસંપ્રદાયને વિશિષ્ટ ગૌરવ પ્રાપ્ત થયું. વળી, કાવ્ય અને તત્ત્વજ્ઞાન વચ્ચે જે અને જેવો સંબંધ સ્થપાયો તેને કારણે કૃતિ અને સર્જકની સરખામણીમાં ભાવકનું મહત્ત્વ સવિશેષ

સ્વીકારાયું. પશ્ચિમમાં સંરચનાવાદે અને વિરોધ કરીને અનુઆધુનિક સંરચનાવાદે દેખડ અને કૃતિ - આ બંનેને બાજુએ રાખીને વાચકને વિરોધ ગૌરવ આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો. ફિનોપિનોલોજીએ અને તેનાથી પ્રભાવિત ચૈતન્યલક્ષી અભિગમે સર્જન અને વિવેચન વચ્ચેનો પરંપરાગત ભેદ સ્વીકારવાની ના પાડી. ગુજરાતી વિવેચનમાં પણ એક તબક્કે નરસિંહરાવ દીવેટિયાએ વિવેચક સર્જકનો જોડિયો ભાઈ છે એવી વિચારણા રજૂ કરી હતી અને એમને અનુસરીને વિશ્વનાથ ભટ્ટે વિવેચન કળા કે શાસ્ત્ર જેવો પ્રશ્ન છેડ્યો હતો. આ સ્થાને પાણજી ઈમાશંકર જોશીએ વિસ્તારી હતી.

આ બધી વિચારણાઓની યોગ્યતા-અયોગ્યતા કે પ્રસ્તુતતા-અપ્રસ્તુતતાનો પ્રશ્ન બાજુએ રાખીએ તો પણ એક વાત સ્પષ્ટ છે કે કૃતિનિષ્ઠ અભિગમના સામે છેડે ભાવક તો છે જ, જ્યાં સુધી ભાવક આ આખા વ્યાપારમાં પ્રવેશતો નથી, કૃતિનું આકલન કરતો નથી ત્યાં સુધી વિવેચનની કોઈ સમસ્યા ઊભી થતી નથી. એટલે કોઈ એમ કહી શકે કે ભાવક વિના કૃતિનું અસ્તિત્વ નથી. ઓગણીસમી સદીના પરંપરાગત ભૌતિક વિજ્ઞાને પ્રશ્ન છેડ્યો હતો કે જ્યાં કોઈ સાંભળનાર ન હોય ત્યાં થતા અવાજને અવાજ કહી શકાય? આ પ્રશ્નની યાદ અપાવે એવો જ આપણો પ્રશ્ન પણ છે - ભાવક વિના કૃતિનું અસ્તિત્વ સંભવે ખરું? કવિ પોતાને માટે જ સર્જન કરે છે, એ ભાવકની ઉપેક્ષા પણ કરી શકે છે, સંપ્રત સમાજમાંથી જો કોઈ ભાવક ન સાંપડે તો ભવભૂતિની જેમ નિરવશ કાળ અને વિપુલ પૃથ્વીને વચ્ચે લાવી શકે છે; ભાવક પોતાની કૃતિમાં પ્રવેશી જ ન શકે એ માટે દુર્બોધતાના કોટકિશ્મા ઊભા કરી શકે છે પરંતુ ગમે તેવી દુર્બોધ રચના પણ ભાવકની અપેક્ષા તો રાખે જ છે. કલાપીએ વર્ષો પહેલાં 'વીણાનો મૃગ'માં ગાયું હતું : 'કલા છે ભોજ્ય મીઠી તો ભોક્તા વિષ્ણુ કલા નહીં.' આ કાવ્યપંક્તિની યાદ ઈમાશંકર જોશીએ છેક ૧૯૪૦માં કહેલી વાત સરખાવવા જેવી છે. 'ઓપડીમાં કાવ્ય લખેલું પડ્યું છે. એ કાગળચાહીના સંયોગને વ્યવહારમાં ભલે કાવ્ય કહીએ, પણ કોઈ કવિએ અમુક પ્રકારની શાલી ધારવાની યોજના કરી આપી એથી જ એ કાવ્ય બનતું નથી. એ કાવ્ય તો બને ક્યારે કે જ્યારે કોઈ એ ખીખાને પોતાની પ્રહસાપ્તિથી, હૃદયની ભાવકતાથી પુનર્જીવિત કરે.' ('સમસંવેદન'-૯) ફિનોપિનોલોજી અને ચૈતન્યલક્ષી-સંવિદ્લક્ષી વિવેચનને મળતી આવે એવી આ વિચારણાનો ઐતિહાસિક સંદર્ભ નોંધપાત્ર છે. ઈમાશંકર જોશીની આ ભૂમિકા સાથે ગ્રંથો પૌલ સાર્ત્રની વિચારણા પણ સરખાવવા જેવી છે. 'લેખન પ્રક્રિયામાં વાચનપ્રક્રિયાનો પણ સમાવેશ થતો હોય છે.' આ બે પરસ્પરનિર્ભર પ્રક્રિયાઓ માટે બે ભિન્ન ભિન્ન વ્યક્તિઓ જોઈએ. લેખકના અને વાચકના સંયુક્ત પ્રયાસો મૂર્ત અને કલ્પનોત્પન્ન પદાર્થ - અર્થાત્ ચિત્તાની રચના-ને જન્મ આપે છે. કલા બીજા માનવીઓ (વાચકો) માટે અને તેમના દ્વારા જ ટકી રહેતી હોય છે. ('વૉટ ઈઝ લિટરેચર'-૩૫)

ભાવક જ્યારે કોઈ કૃતિનું આકલન કરવા જાય ત્યારે બીજા કેટલાક પ્રશ્નો પણ ઉદ્ભવે છે. કલાકૃતિને માત્ર આધ્યાત્મિક, ચૈતસિક થટના ગણવાની ભલામણ ઇટાલીના ફિલસૂફ બેનેદેતો કોચેએ કરી હતી પરંતુ ભૌતિક અસ્તિત્વના અભાવે બહુ મિથ્યા છે. એ અસ્તિત્વ

આપણા ભાવનવ્યાપારનું આરંભબિંદુ છે પણ અંતિમ બિંદુ નથી. સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્ર રસાનુભવને ખૂબ મહત્વ આપે છે એ વાતની સાથે એ પણ યાદ રાખવાનું કે અહીં રસાનુભવની વાત નાટકના સંદર્ભે કરવામાં આવી છે. સંગીત, નૃત્યની જેમ નાટક પરફોર્મીંગ આદ્ય છે. આ રીતે ચિત્ર જોતા અને કાવ્ય વાંચતા ભાવકનો અનુભવ તથા નાટક, સંગીત, નૃત્યમાં સહભાગી થતા ભાવકનો અનુભવ જુદો જ હોય છે. પરફોર્મીંગ આદ્યમાં કૃતિનું અસ્તિત્વ ભાવકનિરપેક્ષ સંભવી શકતું નથી. ભાવક જ્યારે રાગ સાંભળે કે નાટક જુએ-સાંભળે ત્યારે જ એની સમક્ષ કૃતિનો આરંભ થાય છે; એની સમક્ષ કૃતિ વિસ્તરે છે અને એનો અંત પણ આવે છે. આ કળાઓની પ્રકૃતિ જ એવી છે કે એમનામાં અનુપ્રવેશ કરવા માટે ભાવકે એકાગ્રતા કેળવવી પડે; બીજા ભાવકો સાથે પણ અનુસંધાન અનિવાર્ય બને છે. નિર્વિભા સંવિત્તિ, એકધન અવસ્થા જેવી સંજ્ઞાઓ આ પ્રકારના ભાવન સાથે વિશેષ સંકળાયેલી છે. ચિત્ર, સાહિત્ય, શિલ્પ, સ્થાપત્યનું અસ્તિત્વ ભાવકના આગમન પૂર્વે જ રચાઈ ચૂક્યું છે. સૈકાઓ સુધી એ કૃતિ કોઈ પણ ભાવકની ઉપસ્થિતિ વિના એમ જ પડી રહી શકે છે. અજન્તાની ગુફાઓ છેક ગઈ સદીમાં શોધાઈ હતી. કોઈ મહત્વની કાવ્યકૃતિ આપણી આસપાસ ભૌતિક અસ્તિત્વ ધરાવતી હોવા છતાં પણ એના તરફ કોઈનું ધ્યાન ન જાય અને પછી એકાએક આપણે કોઈના ભાવન દ્વારા એના અસ્તિત્વથી સભાન થઈએ એ શક્યતા પણ હોય છે જ. સાહિત્યના-કળાના ઇતિહાસમાં આવી અનેક ઘટના નોંધાયેલી પડી છે.

સાહિત્યકૃતિની સાથે અત્યાર સુધી પાનું પડ્યું જ ન હોય એવી વ્યક્તિ દ્વારા થતું આકલન, સાહિત્યકૃતિઓ સાથે પાનું પડ્યું હોવા છતાં પોતાને પરિચિત ભૂમિકા કરતાં જુદા પ્રકારની ભૂમિકા ધરાવતી કૃતિનું આકલન, અનેક પ્રકારની સાહિત્યકૃતિઓ સાથે ઘરોબો ધરાવનાર દ્વારા થતું આકલન - આ બધા અનુભવો જુદા જુદા પ્રશ્નો ઊભા કરે એ સ્વાભાવિક છે. ધારો કે કાવ્ય કે એવા કશાકનું આકલન જ્યારે પહેલી વાર કરીએ ત્યારે જો એ પદાર્થ વિશિષ્ટ હશે અને આપણું ચિત્ત ઉત્કટતાથી અને સૂક્ષ્મમજથી એને ગ્રહણ કરવા તત્પર હશે તો આપણા ચિત્તમાં એક અવિસ્મરણીય છબિ રચાઈ જશે. જેમ જેમ આ પ્રકારના નવા નવા અનુભવો થતા જાય તેમ તેમ એ છબિઓની એક આખી પરંપરા ઊભી થાય છે. એ અનુભવ આપણી સમગ્ર ચેતનાને સમૃદ્ધ બનાવે છે. ચિત્તની પાટી સાવ કોરી હોય તો આકલન પૂર્વગ્રહયુક્ત થાય એ વાત આ સંદર્ભમાં સાચી પુરવાર નહીં થાય. આ સમૃદ્ધ બનેલી ચેતના આપણા પુરોગામીઓએ કરેલા આકલનને પણ પોતાનામાં સમાવી લેવા તત્પર થાય છે. એટલું જ નહીં સાંપ્રત સંવિત્તિઓ સાથે પણ અનુસંધાન જાળવે છે અને ભવિષ્ય માટે એક પરંપરા રચી આપે છે. અભિનવગુપ્ત કહે છે, ‘બુદ્ધિ પ્રતિભા ઊર્ધ્વ અને ઊર્ધ્વ દિશામાં આરોહણ કરે છે અને અર્થતત્વ-સત્ય જુએ છે, તે પણ જરાય યાત્ર્યા વિના; તેનું કારણ એ છે કે પુરોગામીઓએ આપણા માટે વિવેક-સોધાનપરંપરા ઊભી કરી આપી છે.’

આમ કૃતિના ભાવનવ્યાપારમાં આ સર્વ વિવેકસોધાનપરંપરા કામ લાગે છે.

આધુનિકતાને કારણે જીવન અને સાહિત્ય વચ્ચે અંતર પડી ગયું હોવા છતાં કૃતિનું આકલન કરતી વખતે જીવન, તેના અનુભવો અને એ અનુભવોને કારણે આવેલી સમૃદ્ધિ પણ ઠીક ઠીક કામ લાગે છે. કૃતિના જગતમાંથી જ્યારે આપણે આપણા જગતમાં પાછા આવીએ છીએ ત્યારે આપણા જગત વિશે વધુ સંભળી જાતીએ છીએ; જીવન વિશેની કોઈ વિશિષ્ટ સૂત્ર પણ પ્રગટી શકે. આ રીતે સાહિત્ય કૃતિના ભાવન દરમિયાન ભાવક તો સમૃદ્ધ થયો, એની સાથે સાથે એ જે જગતમાં જીવતો હતો તે જગત હવે જુદું પરિભ્રમણ ધરાવતું થયું. અનુભવ શબ્દનો વ્યુત્પત્તિગત અર્થ પણ અહીં આપણને કામ લાગે છે. ભૂર્ભવોનો અર્થ જન્મ લેવો પણ થાય છે. જર્મન ભાષામાં અનુભવ (experience)ના પર્યાય તરીકે erlebnis શબ્દ ૧૮૭૦થી પ્રયોજતો થયો છે. આ શબ્દના મૂળમાં રહેલ ધાતુ erlebenના lebenનો અર્થ છે જીવન અને મૂળ ધાતુનો અર્થ થાય છે. - ‘જ્યારે કશુંક બનતું હોય છે ત્યારે જીવંત રહેવું.’ આ રીતે કૃતિનો ‘અનુભવ’ લેવો એટલે સર્જન કરવું, નિર્માણ કરવું - વિવેચનની રૂઢ ભાષા વાપરીને કહીએ તો રસાનુભવ એટલે પુનર્સર્જન.

જીવન અને અનુભવની વાત સાથે સાથે કરીએ ત્યારે એક ભીજી વાત પણ યાદ રાખવી જોઈએ. કાવ્યકૃતિ અથવા જેનો અનુભવ હઈએ છીએ તે પદ્યાર્થ અથવા તેટલા વિશિષ્ટ હોય તો પણ એમાં કશીક સર્વસામાન્યતા હોય છે, પરંપરાગત શ્રીક ભાષામાં વાત કરીએ તો ‘microcosmમાં વૈશ્વિક ચેતના’ અને ભક્તિમાર્ગી ભાષામાં વાત કરીએ તો અણમાં વિભુ હોય છે. એટલે ભાવન-આકલન વખતે વ્યક્તિવિશેષમાં રહેલું સર્વસામાન્ય તત્ત્વ આપણને સ્પર્શે છે. આ જ વિચારને હજુ આજેલ વિસ્તારી શકાય કે ભાવન કરતી વખતે આપણે વિશિષ્ટ વ્યક્તિ તરીકે અને સાથે સાથે સર્વસામાન્ય વ્યક્તિ તરીકે પણ ભાવન કરીએ છીએ. આની પછે હાલ ગાડામેરનો વિચાર પૂછી જોવા જેવો છે : ‘ભીજી અનેક પ્રકારના અનુભવો જેવો રસાનુભવ હોતો નથી પણ રસાનુભવ અનુભવનું સત્ત્વ પ્રગટ કરે છે. કલાકૃતિનું જગત એક રીતે સ્વર્ણપર્ણિત જગત તરીકે ઓળખાયું છે એટલે કલાકૃતિની અનુભવ લેતી વખતે જે અનુભવામ છે તે જગતની વાસ્તવિકતાએથી પર હોય છે. કલાકૃતિ અને રસાનુભવ એકાકાર બનવા જાય છે. રસાનુભવ ભાવકને એના જીવનના સંદર્ભમાંથી મુક્ત કરી દે છે અને સાથે સાથે તેને તેના સમગ્ર અસ્તિત્વના સંદર્ભમાં સ્થાપી આપે છે. કલાકૃતિના અનુભવમાં રહેલી અર્થની સંપૂર્ણતા કોઈ વિશેષના અર્થને બદલે સમગ્ર જીવનના અર્થ સાથે સાંકળી આપે છે. રસાનુભવ હમેશા સમગ્ર, સર્વવ્યાપી, અખંડ ચેતનાનો અનુભવ કરાવવાને સમર્થ હોય છે.’ (‘ટ્યુ એન્ડ મેથડ’) પરંતુ રસાનુભવને સમગ્ર જીવનના સંદર્ભમાં સાંકળવાનું કેટલાકને શોભે નથી લાગ્યું. એ વાત સાચી કે વ્યાવહારિક અનુભવ અને રસાનુભવ વચ્ચે કેટલાક મૂળગત ભેદ પ્રવર્તે છે. પરંતુ રસાનુભવને જીવનથી અલગ પાડવાની વાત માત્ર જીવનને જ નહીં, કલાને સુધ્ધાં વિષાતક નીવડે છે. જો કાવ્યકૃતિનો અનુભવ આપણા જીવનને પૂર્ણતા અર્પણે હોય, જીવનને વધુ બનાવતો હોય તો જીવન પણ એનો પ્રભાવ પાડ્યા વિના ન રહે.

આ રીતે સાહિત્યકૃતિના એકથી વધુ ભાવન તથા એક કરતાં વધારે સાહિત્યકૃતિઓના ભાવનને પરિણામે રુચિ કેળવાય છે. ભાવક પ્રતિભાશાળી હોવો જોઈએ એ વાત તો ભાવચિત્રી પ્રતિભા જેવી સંજ્ઞાનો ઉપયોગ ચલણી બન્યો તે પૂર્વથી સ્વીકારાતી આવી છે. અભિનવગુપ્તે અને રોમન વિવેચક લૉજાઈસે અનેક પ્રકારની કૃતિઓના આસ્વાદથી જેનું વ્યક્તિત્વ કેળવાયેલું છે એવા ભાવકને પુરસ્કાર્યો છે. બીજા શબ્દોમાં ભાવકરુચિ કેળવાયેલી હોય તો જ ભાવનવ્યાપાર શક્ય બને છે. પણ આ રુચિ એટલે શું ? અંગતતા-બિનંગતતા સાથે કે વ્યક્તિપરકતા-સમષ્ટિપરકતા સાથે એને કશો સંબંધ ખરો ? હાન્સ ગાડામેરની દૃષ્ટિએ રુચિની વિભાવના વ્યક્તિગત નહીં, સામાજિક છે. એટલે રુચિની આગળ ‘સુ’ના પૂર્વપ્રત્યય સામે તેમને કશો વાંધો ન હોય. તેમની આ વાતનો સંબંધ હવે આપણે વ્યક્તિવિશેષ અને સર્વસામાન્યની ચર્ચા સાથે જોડી શકીએ. કૃતિ કે કૃતિગત વિશ્વ ગમે તેવું અદ્વિતીય હોય તો પણ એનું ભાવન તો થાય છે જ. વળી ભાવક ગમે તેટલી વિશિષ્ટ વ્યક્તિતા ધરાવતો હોય તો પણ એના ભાવનમાં અને અન્ય વ્યક્તિઓ દ્વારા થતા ભાવનમાં કેટલીક સમાનતાઓ આવવાની જ; આ સમાનતાથી જ ભાવક ભાવક વચ્ચે પણ સંવાદની શક્યતાઓ ઊભી થાય છે. કૃતિ અદ્વિતીય, ભાવન અદ્વિતીય - આમ જો અદ્વિતીયતાઓ જ આપણી સમક્ષ પ્રગટવા કરવાની હોય તો કૃતિ અને ભાવક વચ્ચે કે એક ભાવક અને બીજા ભાવક વચ્ચે કોઈ પ્રકારના સંવાદની ભૂમિકા જ રહેતી નથી. આવા સંવાદનો અભાવ કોઈ પણ પ્રકારના વિવેચન માટે અવકાશ રહેવા દેતો નથી.

આ રીતે જોઈશું તો રુચિ-સુરુચિની વિભાવના બદલાય છે; એ અંગત ઘટના બનવાને બદલે સામાજિક ઘટના બની જાય છે. રુચિ દ્વારા સમાજનું નિર્માણ થાય છે, પણ આ રુચિનો ઈજારો કોઈ વર્ગ, કોઈ જૂથનો સંભવી શકતો નથી. જ્યાં અંગત હિત, મતને બાજુ પર મૂકવામાં આવે છે ત્યાં સુરુચિ પ્રવર્તે છે. આનો અર્થ સ્પષ્ટ છે કે જગતનું અથવા કૃતિનું આકલન કરવા માટે રુચિ હોવી અનિવાર્ય છે વળી બીજાઓ સાથે સંવાદની શક્યતા માટે પણ અનિવાર્ય છે. જેવી રીતે સાર્ત્રે અસ્તિત્વવાદની સમજૂતી માનવતાવાદની ભૂમિકાએથી આપી હતી તેવી રીતે ગાડામેર પણ રુચિના પ્રશ્નને માત્ર કળાગત કે પ્રકૃતિગત સૌંદર્ય સાથે સાંકળવાને બદલે નીતિ અને આચારના સમગ્ર ક્ષેત્રમાં આવરી લે છે. ભાવન સાથે અર્થઘટનને સાંકળી શકાય કે નહીં એ પ્રશ્ન પણ ઘોડા સમયથી ચર્ચાઈ રહ્યો છે. કોઈ કૃતિનો અનુભવ લેવો, તેનું આકલન કરવું એટલે તેનું અર્થઘટન કરવું એમ જો કોઈ કહે તો તેની સામે વિરોધ કરનારાઓની સંખ્યા ખાસી હોય. કારણ કે અર્થઘટન સંજ્ઞા વિવેચન-વિચારમાં અત્યંત તિરસ્કૃત લેખાઈ છે, પછાત મનોદશાની વાચક ગણાઈ છે. એ વાત સાચી કે ભાષાના માધ્યમને કારણે આ પ્રશ્ન જેટલો સાહિત્યવિવેચનમાં ચર્ચાતો રહ્યો છે તેટલો અન્ય કળાઓના સંદર્ભે ચર્ચાતો નથી રહ્યો. કૃતિના આસ્વાદ કે રસાનુભવ સાથે અર્થઘટનને કવી નિસબત નથી એવો વિચાર સૌંદર્યશાસ્ત્ર પરનાં ઘણાં પુસ્તકોમાં જોવા મળે છે. કૃતિ એક માત્ર અર્થ ધરાવતી હોય તો તો રસાનુભવ વખતે આ અર્થને નિઃશેષપણે

પામી શકાય. અને એક વખત જ્યાં અર્થને નિઃશેષપણે પામી લીધો એટલે પછી એ કૃતિ સાથે ભાવકનો સંબંધ પૂરો થઈ જાય છે. ઉત્તમ કાવ્યના દૃષ્ટાંત તરીકે મમ્મટ જે નિઃશેષચ્યુતચંદનંસ્તનતટનું દૃષ્ટાંત આપે છે તેમાં ગમે તેટલી કુચળતાથી અવમ શબ્દ પ્રયોજ્યો હોય તો પણ એક વખત એ અર્થનું આકલન કર્યા પછી કૃતિમાં ફરી કશું પામવા જેવું રહેતું નથી.

અર્થપટન સાથે કેટલાક વિરોધાભાસો પણ સંકળાયેલા છે. આધુનિક કળાના આગમનના પગલે પગલે વિવેચને પણ કેટલોક મુનર્વિચાર આરંભ્યો. જો આધુનિક રચનાઓમાં સામગ્રીનું કશું મહત્ત્વ ન હોય, સર્જકો-ચિત્રકો એમ જ કહેતા હોય કે સામગ્રીને સંપૂર્ણપણે વિલીન કરી નાખવામાં આવી છે તો પછી એ સામગ્રીના અર્થપટન કરવાનો પ્રયત્ન જ રહેતો નથી. બીજા બાજુ જો કલાકૃતિઓ દુર્બોધ જ આવતી હોય અને વિવેચક સર્જક-વાચક વચ્ચે પરંપરાગત મધ્યસ્થીનો પાઠ બજાવવા અર્થપટન નામની પ્રવૃત્તિ કરવા જાય તો એ વાજબી કે ગેરવાજબી ? કલાકૃતિને પામવા માટે તેનું આકલન, અર્થપટન અનિવાર્ય કે નહીં ? કૃતિનું આકલન કરવા જ્યાં અર્થપટનના પ્રયત્નો હંમેશા ઉપસ્થિત થવાના. ધારો કે આપણે ગુજરાતી કાવ્યકૃતિઓનાં - અથવા અન્ય સાહિત્યકૃતિઓનાં છેલ્લા દાયકામાં થયેલા પ્રતિનિધિરૂપ વિવેચન તપાસીશું તો આશ્ચર્ય થશે. આ વિવેચનાએ અર્થપટન પ્રવૃત્તિનો સ્વીકાર કર્યો છે. એટલે સૈદ્ધાન્તિક વિચારણામાં અર્થપટનનો અસ્વીકાર અને કૃતિલક્ષી ચર્ચામાં એનો સ્વીકાર. આનો અર્થ એવો થયો કે થણી વખત સાહિત્યતત્ત્વવિચારનાં ગૃહીતો બદલાઈ ગયા હોય તો પણ કૃતિઓના પરીસપ્તમાં - આકલન આસ્વાદમાં પરંપરાગત ગૃહીતો લઈને જ આગળ વધીએ છીએ. આનાથી સાવ વિપરીત પરિસ્થિતિની કલ્પના પણ કરી શકીએ છીએ. સાહિત્યનો તત્ત્વ વિચાર બદલાયો જ ન હોય પરંતુ કૃતિ પરીસપ્ત માટે આધુનિક-અનુઆધુનિક પદ્ધતિઓની જ ઉપયોગ કરવામાં આવે. હજુ એક બીજી સ્થિતિની પણ કલ્પના કરીએ : વિવેચન જેને કારણે શક્ય બને છે તે છે સર્જન. સર્જકો જે ટાંચા અપનાવીને બેઠા છે અથવા તેમના જે સર્જનને આધારે સાહિત્યની વિભાવના આત્મસાત્ થઈ શકે એ સર્જનને અને પેલી વિવેચના વચ્ચે જરાય મેળ ન ખાય તો ? આ સ્થિતિમાં આપણે પેલી કૃતિનું આકલન-ભાવન કશું કે આપણાં ગૃહીતો એ સર્જન ઉપર લાઘાં કે આપણે આપણી જાતને વાંચી ?

કૃતિનું આકલન કરવા માગનારે કૃતિની માત્ર સંરચના જ તપાસવી, કૃતિનાં ઘટકો વચ્ચે ચાલતા આદાન-પ્રદાનને તપાસવું કે એથી પણ આગળ જવાનો પ્રયત્ન કરવો ? નવ્યવિવેચન અથવા તો સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્ર કૃતિની સંરચનાના પરીસપ્તમાં જ પોતાની તપાસને સીમિત કરવા માગે છે. એ વાત સાચી કે કૃતિનું આકલન કરવા માટે પ્રાયમિક તબક્કો તો આ પદ્ધતિ અપનાવ્યા વિના બીજો કોઈ માર્ગ નથી. પરંતુ એ પદ્ધતિએ વિવેચન કર્યા પછી અટકવું ન જોઈએ. કારણ કે કૃતિ સંરચનાનો એક ધ્રુવ સર્જકમાં અને બીજો ધ્રુવ ભાવકમાં છે. આ બંને ધ્રુવો સમેતની કૃતિને જો કેન્દ્રમાં રાખીશું તો કેટલીક મુશ્કેલીઓમાંથી ઝિગરી જઈશું, થણી વખત કોઈ કાવ્ય વાંચતાં વાંચતાં આપણે કહીએ છીએ - 'આ કૃતિ

મને ઉન્મત્ત બનાવે છે', 'આ કૃતિ મને ગમે છે' - 'આ કૃતિ મને ખૂબ કંટાળો આપે છે.' - આવાં વિધાનો ઘણું કરીને આત્મકથનાત્મક હોય છે. પ્રભાવવાદી વિવેચનમાં આવાં વિધાનો અવારનવાર જોવા મળે છે. એમને રસાનુભવ સાથે ન સાંકળીએ તો ચાલે, કારણ કે કોઈ કાવ્યપદાર્થ સામે હોય તો જ રસાનુભવ શક્ય બને છે. એટલે આ પ્રકારનાં વિધાન ભાવકની પોતાની ચિંતાવસ્થાને જ આલેખે છે. આ ચિંતાવસ્થામાં જ રમમાણ ન રહેતા ભાવકને કૃતિને નિમિત્તે સંસારનું જ્ઞાન નવેસરથી થતું હોય છે. સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્ર કહે છે કે રસાનુભૂતિની ક્ષણે સંસારના પદાર્થો નવા ભાસે છે. અનુભવ શબ્દની ચર્ચા કરતાં જોઈ ગયા હતા કે એની સાથે જન્મનો અર્થ પણ સંકળાયેલો છે. એટલે માત્ર સંસારના પદાર્થો જ નવા નથી ભાસતા, ભાવકનો પોતાનો પણ નવજન્મ થાય છે; એને નવા પ્રકારનું વ્યક્તિત્વ સાંપડે છે. પણ આ બધું બનવા માટેની પાયાની શરત છે કૃતિ અને ભાવક વચ્ચેના આદાનપ્રદાનની. કૃતિને ભૌતિક પદાર્થ ગણીને તેની સંરચનાઓ તપાસવાથી આ આદાનપ્રદાન ન થાય એ સ્વાભાવિક છે. ભાવકના પ્રવેશ પહેલાં કૃતિ ચૈતન્યમય હતી, એ ચૈતન્ય સર્જક દ્વારા પ્રગટ્યું હતું. જ્યાં સુધી ભાવકનું આગમન નથી થતું ત્યાં સુધી એ ચૈતન્ય સુષુપ્તાવસ્થામાં પડી રહે છે. ભાવકનો સ્પર્શ થતાંવેત બંનેના ચૈતન્ય જગત વચ્ચે સંવાદ રચાય છે. આ બંને એકબીજા ઉપર અંકુશ રાખે છે. કૃતિને માત્ર આરંભભિદ્ધ કે નિમિત્ત ગણવામાં ઘણાં બધાં જોખમ છે. કારણ કે પછી તો કૃતિ અને કૃતિમાં આકારિત થયેલ સર્જકચેતના ગોજા બની જાય છે. અને ભાવક સર્વેસર્વા થઈ જાય છે. ભાવકનું વધું પડતું મહત્ત્વ કૃતિના સાચા સર્જકને પરાસ્ત કરીને, એને પાર્શ્વભૂમાં ઘડેલીને આત્મસ્થાપના તરફ દોરી જાય છે. પશ્ચિમમાં અનુઆધુનિક સંરચનાવાદ સર્જકને બદલે ભાવકને જે મહત્ત્વ આપવા માગે છે તેનાં માર્કાં પરિણામો કેવાં સંભવી શકે તેનો ખ્યાલ હવે આપણને આવવા માંડ્યો છે.

આગળ આપણે જોઈ ગયા કે સંગીત, નૃત્ય, નાટકનો અનુભવ કરતાં સાહિત્યકૃતિનો અનુભવ જુદો પડી જાય છે. સાહિત્યકૃતિ ભાવકના આગમન પૂર્વે રચાઈ ગઈ છે. વળી એ રચના લોકસાહિત્યની કૃતિ જેવી પણ નથી કે એમાં પાછળથી ઉમેરણો થતાં રહે. અર્થાત્ પરંપરાગત સાહિત્યકૃતિ એક વખત રચાઈ ગયા પછી સર્જકનું કામ પૂરું થાય છે. સર્જકના છેડેથી બંધ થઈ ગયેલી સાહિત્યકૃતિ ભાવકના છેડેથી તો ઉઘાડી રહે છે. ભાવક દ્વારા એના પુનર્નિર્માણ થતાં રહે છે. અતંત્રતાને અવકાશ હોવા છતાં કૃતિની સંરચનામાં રહેલ કવિસંવિદ્ દ્વારા નિયંત્રણ થતું રહે છે. આ વાતને એક રૂપક દ્વારા પણ સમજાવી શકાય. કેટલાંક પતિપત્ની સામા પાત્રને બરાબર ઓળખી ગયા હોય છે, એટલે કોણ કેવી રીતે વર્તશે તેની જાણ અગાઉથી તેમને હોય છે. કેટલાંક સામી વ્યક્તિની ઈચ્છામાં જ પોતાની ઈચ્છાઓને ઓગાળીને ભેસી ગયાં હોય છે. કેટલાક દંપતી પોતાના સ્વત્વ વિશે વધુ સભાન હોય છે, એટલે સામાને મ્હાત કરવા બાજુ રમ્યા કરતા હોય છે, જ્યારે કેટલાક પોતાનું સ્વત્વ ટકાવી રાખીને સામાને અનુકૂળ થવાના પ્રયત્ન કરે છે. આમાંનું આ છેલ્લું દૃષ્ટાંત આપણને કામ લાગે. સર્જક અને ભાવકને સાંકળનાર કૃતિ આ બંને છેડાઓને નિયમનમાં

રાખે છે. વાલેરીએ પણ સફળ કાવ્યકૃતિ લાવકમાં કાવ્યાત્મક અવસ્થાનું સર્જન કરે છે એવું સ્વીકાર્યું છે.

હવે છેલ્લે એક મુરો તપાસી લઈએ. સંસ્કૃત અર્થકારણસરનાં કહેવામાં આવ્યું છે કે ભાવકે કૃતિમાં અનુપ્રવેશ કરતી વખતે પોતાના સ્વનો લોપ કરવાનો હોય છે. પણ આનો અર્થ એવો નથી થતો કે કૃતિ પાસે તે રિક્તપાસિ થઈને જાય, તેણે સખિત્પાસિ જ બનવાનું છે. એક કૃતિના અનુભવ પહેલાં બીજા અનેક કૃતિઓના અનુભવને પરિણામે જે જ્ઞાન પ્રાપ્ત થાય એ જ્ઞાન એના વ્યક્તિત્વમાં ઓગળી જ જાય. આમ એ બધા પૂર્વવર્તી જ્ઞાન વડે સંપન્ન થયેલી રુચિવાળો ભાવક જે અનુભવ કરે તે વધુ સમૃદ્ધ અને સંકુલ જ પુરવાર થાય.

(8-1-93)

પત્રચર્ચા

સંપાદકશ્રી,

હું સુરેશભાઈનાં બધાં સાહિત્ય વિષયક સારાં કાર્યો જેને હેયે વળગ્યા છે - તે માત્રસ હું. સુરેશભાઈનાં તંત્રી/સંપાદકપદે - વાણી, ફાલ્ગુની, સમ્યુટ, સિતિજ, ઊઠાપોહ, એતદ્ વ. સામાયિકોનો વાચક છું હતો.

આ પત્ર 'એતદ્' એપ્રિલ-જૂન ૯૩ના અંકમાં પ્રગટ 'વૈવર્ણિક વિવેચના' - (કથાપદ : વિશે) શ્રી ભરત મહેતાના લખાણના પ્રત્યાઘાતરૂપે લખું છું.

આપણા આદ્યવિવેચક શ્રી નવલરામ પંડ્યાએ આવા લખવા ખાતર લખ-વાના રોગગ્રસ્ત ને ઔઘારિયા હકકવાના નમૂના કહીને ઓળખાવ્યા છે ! શ્રી સુમનભાઈનું 'કથાપદ' ૧૯૮૯ના માર્ચમાં પ્રગટ થયું અને ૧૯૯૩ના જૂન 'એતદ્'માં શ્રી ભરત મહેતા 'આવું' લખે તેમાં કશું ઔચિત્ય અને પ્રસ્તુતતા છે ?

નિવેદનમાં 'કથાપદ'ના લેખકે સ્પષ્ટ નોંધેલું છે :

'કંઈ નહીં તો ૧૯૬૨થી ૧૯૮૮ સુધીની એક પચીસીની મથામણનો એમાં ગ્રાફ છે, વૈયક્તિક ભૂમિકાનો ઇતિહાસ છે.' (નિવેદન, પૃ. ૭) આ ગ્રાફને હું સુદાવધાર સુખપૂર્વક શોધી શક્યો છું.

શ્રી ભરત મહેતા જેવા 'વિવેચકો' માટે જાણે કે શ્રી સુમનભાઈએ લખ્યું જ છે : 'બાકી અંધે ઝબલા હશે એને અહીં કશું નહીં મળે.' છતાં-પડછાયામાં રહેતા શ્રી ભરત મહેતાને 'કથાપદ'માં કશું નથી મળ્યું એમ તો નહીં કહું પણ ખૂબ ઓછું મળ્યું છે. વધારે તો ગેરસમજનું મળ્યું લાગે છે. તેથી 'બકવાસ' કર્યો છે. 'બકવાસ' શબ્દ વાપરવાના મારી / પાસે નીચે મુજબનાં કારણો છે.

(૧) 'કથાપદ'નાં પૃષ્ઠ-૫૧ થી ૫૫માં શ્રી સુમન શાહે કાટમાળ લે. વિનોદ જાની વિશે - '૧૧૬ પાનાંની હલકટતા?' એ શીર્ષકથી લેખ લખ્યો છે. આના સામે શ્રી મહેતાનો જુલાઈ - સપ્ટેમ્બર, ઓક્ટો - ડિસેમ્બર ૧૯૯૩

વાધો છે કે, 'લેખમાં પ્રશ્નની જરૂરિયાત ખરી?' મને લાગે છે કે, શ્રી સુમન શાહે વિનોદ જાનીને મિત્રભાવે પૂરતી અંબીરતાથી વિચારવા કહ્યું છે. બાકી આવાં 'પ્રશ્નાર્થ' હટાવવાની-ચમરાકિયાની શ્રી જરૂર છે? આ શ્રી ભરત મહેતાની હલકટતા છે.

(૨) 'શુ. શાહે રાધેશ્યામને એક વાર કહેલું કે વિવેચન એ કાંઈ આલાભાઈ માલાભાઈ માટે વાપરવાનું સાત્ર નથી. અહીં પણ એમણે રાધેશ્યામને જે કહ્યું છે એ સુમન શાહેને લાગુ નથી પડતું?' હું કહું છું ના, નથી પડતું. નથી જ પડતું. પડતું હોય અને પાડુ જ હોય તો શ્રી ભરત મહેતાને લાગુ પાડી શકાય.

(૩) 'એંતે હું તો એટલું જ કહીશ કે સામળ, વિનોદ જાની, સુભાષ શાહ, 'ધેરો', મરણટીપ, મનુભાઈ પાંધે હસિત બૂચ જેવા લેખો ગ્રંથમાંથી ટાળ્યા હોત તો ચાલત' - એટલે શ્રી ભરત મહેતા પાસે બીજું કાંઈ કહેવાનું જ નહીં હોય? - કે તેઓએ એંતે આટલું કહ્યાં પછી આમ કહેવું પડ્યું. જ્યારે - 'છેલ્લાં ત્રીસ વર્ષમાં, તેમ છતાં, આપણું કથાપદ એકંદરે કાવ્યપદી ચાલમાં વિકસ્યું છે. એટલે અહીં મુખ્યત્વે એની, એ ભૂમિકાની વિવેચના છે. તદ્દનુસાર અહીં રૂપપરક ઉન્મેષોની ઝાઝી શિકર છે, એના દર્શને ઝાઝો રાજપો છે, એની ગેરહાજરીએ ધુનરાવર્તાનિધો બળાપો છે' - (નિવેદન - પૃ. ૭)માં લેખક એવું જણાવે છે ત્યારે પણ આ કહેવાની કાંઈ જરૂર ખરી?'

આમ, 'આવાં' અવલોકનથી 'એતદ્'ના ત્રણ પાનાં પર 'બકવાસ' સિવાય વાચકોને શું મળ્યું?

અપ્રતીક્ષુ સુભાષ

બને છેલ્લે

સત્યં બ્રૂયાત્ એ નવનીતમાં પ્રિયં બ્રૂયાત્ ન બ્રૂયાત્સત્યમપ્રિયં એ છાશને ભેળવતી વિવેચના રજમાં તેમ શારદાપીઠે છાપાંઓમાં તેમ પ્રોફેસરોમાં પ્રતિષ્ઠા બઘાવી પડવાની હોય; યદ્યપિ પુદ્ગલોક વિરુદ્ધ વિષેની આપણી જરૂરીપુરાણી વ્યવહારનીતિ વિધાને પણ, અનુભવને પણ યુગ કરે એટલો અધિકાર ભોગવવા જમાવવાની હોય, તો તો ગુજરાતી કવિતા અને સાહિત્યની અર્વાચીનતા, માનવતા અને ઉન્નતિની ખાતર હૂ તો દરેક નવીનને વીનવીશ. આ સંક્રાન્તિયુગ, આ બંડખોરી, આ વાદવાદિ, વગેરે હજી બીજા બેત્રણ દાયકા ભલે પ્રવર્તાવો..., મ્હારા ગુજરાતે અને મ્હારા આ પ્રિય કાવ્યકલાક્ષેત્રે લડવું કર્તવ્ય બને ત્યાં ત્યાં લડી લેનાર સત્રિયત્વનાં સૂકવણાં ન પડશો !'

('નવીન કવિતા વિશે વ્યાખ્યાનો' - પ્રસ્તાવનામાંથી)

- બ. ક. ઠાકોર

સાંપ્રત સાહિત્યિક વાતાવરણમાં કાં તો તલવારો મ્યાન થઈ ગઈ છે, બુકી થઈ ગઈ છે કાં તો કોઈ ઉગ્રામે તો એને ડારવાડરાવવામાં આવે છે. હવે સત્રિયો રહ્યા નથી, વશિકૃત્વૃત્તિ ઘર કરી ગઈ છે કારણ કે વાસિજનનો મહિમા દ્વિગુણિત, ચતુર્ગુણિત થઈ રહ્યો છે. અને છતાં સત્યભાષી મુભટ્ટોની ખોટ વરતાવી ન જોઈએ એવી મહેચ્છા વ્યક્ત કરનાર બ. ક. ઠાકોરને ઔપચારિક અંજલિઓ આપવાના આ દિવસો ન બની રહેવા જોઈએ. ૧૮૮૮માં 'ભદ્રાકારા' કાવ્ય રચનાર બ. ક. ઠાકોર અને તેમની કાવ્યવિભાવના લગભગ તેમના આખરી દિવસો સુધી પ્રભાવક રહ્યા હતા. ગુજરાતી સાહિત્યના ઇતિહાસમાં આટલા બધા દાયકાઓ સુધી પોતાનો અડીખમ પ્રભાવ વરતાવનારા કેટલા ? એ વાત સાચી કે આ કાવ્યવિભાવનામાં ઘણી બધી ખૂટતી કડીઓ હતી, વિવેચક તરીકે બ. ક. ઠાકોર ખાસ્સી એવી મર્યાદાઓ ધરાવતા હતા (જિજ્ઞાસુઓએ હર્ષદ ત્રિવેદી 'પ્રાસનેય' નું પુસ્તક વિવેચક પ્રો. બ. ક. ઠાકોર' જોવું) પરંતુ ગુજરાતી વિવેચનની જે ઉજળી પરિપાટી આજની તારીખે જેટલી અને જેવી છે એ ઊભી કરવામાં બ. ક. ઠાકોરનો મોટો ફાળો છે. જુલાઈ - સપ્ટેમ્બર, ઓક્ટો. - ડિસેમ્બર ૧૯૯૩

ઉપર ટંકેલા અવતરણમાં જે સત્યપ્રિયતાની જિંકર કરવામાં આવી છે તેને કારણે એમના જમાનામાં અને ત્યાર પછી પણ તેઓ તોછઘ, રુઝ પુરવાર થયા હતા. માત્ર સમકાલીનો કે પુરોગામીઓની ટીકા કરીને તેમને જેવ વળતો નહોતો. થણાં ચતુર સાહિત્યકારો પુરોગામીઓની આકરી ટીકા કરે પણ અનુજોને સાચવ્યા કરે કારણ કે પાલખીમાં અનુજો બેસાડતા હોય છે, પૂર્વજો નહીં. પણ બ. ક. ઠાકોર તો પૂર્વજો-અનુજોના બેઠને ગણકારે નહીં. ‘સરસ્વતીચન્દ્ર’ના લેખક વિશે તો તેમને ભારે આદર; એક આખું પુસ્તક બ. ક. ઠાકોરે જોગર્વનરામ ત્રિપાઠી ઉપર લખ્યું પણ ‘સ્નેહમુદ્રા’ની વાત કરવાની આવડી તો કહી દીધું - રૂપરચના વિનાની કૃતિનો ઉત્તમ નમૂનો તેણે પૂરો પાડ્યો (ન. ક. વ્યા. ૪૩) એટલું જ નહીં, જાહેરમાં લખી નાખ્યું : ‘ઓ. મા. ત્રિ. જેવી ભજત પક્ષાઈ લેખકોમાં સામાન્ય રીતે હોતી નથી.’ કારણ કે સ્નેહમુદ્રા સરસ્વતીચન્દ્ર ફરસાં વણેલી લખાઈ હોવા છતાં એને મોટી મગટ કરી હતી.

અનુગામીઓમાં ઉમાશંકર જોશીએ ૧૯૪૬ સુધીમાં તો ખાસી સિદ્ધિ મેળવી હતી પરંતુ ‘નિશીથ’ જેવી રચના માટે બ. ક. ઠાકોરને ઝાઝુ માન નહીં. ‘એ સ્તોત્રયુગ વીત્યા પછી તે યુગની કાવ્યજિતિની ચતી આવડી નકલો, તે યુગની પુશાષક ભક્તિભાવ આદિ વિનાની જ રચનાઓ હોવાથી માત્ર કૃત્રિમ અલંકારગોંડો જેવી બની જાય, તેમાં નંવાઈ નથી.’ (ક. શિક્ષણ-નિવેદન) ઉમાશંકર જોશીની કવિતા ઉપર નરસિંહરાવ અને ન્હાનાલાલની કવિતાનો પ્રભાવ છે એવું વિધાન એક વાર જાહેરમાં મેં કહ્યું ત્યારે એક ઉ. જો. ભક્તને માફૂં લાગી ગયું હતું પણ હવે બ. ક. ઠાકોરને સાંભળો - ‘રમ્ય વિશે થોડુંક તો શ્રી ઉમાશંકર ન. બો. દિ. કે શ્રી ન્હાનાલાલ જેવું અર્થહીન આકર્ષણી લખી નાખે છે.’

વિવેચનની પ્રભાવકતા ક્યારે મરી પરવારે ? કોઈ પણ સાહિત્યમાં પ્રચલિત યુગનું મંદાણ થાય ત્યારે એનો પ્રભાવ ઓસરી જાય. ગુજરાતી મજાની વ્યવહારકક્ષાએ, ‘મીઠાભોલી’ વાણીએ વિવેચનને પાણીપાતળું કરી નાખ્યું. એટલે બ. ક. ઠાકોર હમેશા અકસોસ કરતા રહ્યા કે ગુજરાતને ખોટ છે, મહાખોટી ખોટ છે. ‘આ ચીજ, આ સુંકર ખિલવણું કવિતા નથી’ એમ સાચું કહેનાર સન્નિગની. આ બધાના મૂળમાં પશ્ચિમી રહેલી હોય છે, આપણા રાગદેષ કાંક્યા રહેતા નથી, પંડિતપુત્રે (રમણભાઈ) નીલકંઠ, મણિભાઈ દ્વિવેદી) પણ આવા રાગદેષના ઘણા નમૂના પૂરા પાડ્યા છે. અપ્પી પ્રચલિતોના મૂલમાં ધરદીવડાની સંકુચિત ભાવના પડેલી છે. પ્રાદેશિકતાનું ગમે તેટલું મહત્ત્વ સ્વીકારીએ તો પણ એમાં ને એમાં પુરાઈ રહેવાનો કશો અર્થ નથી. આપણી જે નમણાઈએ હોય એનો સ્વીકાર કરવામાં પણ એક જાતની ચરિયા છે. આનંદશંકર દુવ જેવાને પણ ગુજરાતીઓના જીવનમાં એકવિધતા, નીરસતા સાલ્યાં હતાં તો બળવંતરાય ઠાકોર જેવાને તો તરત જ ખૂંચે એ સ્વાભાવિક છે. એટલે એક ઘા અને બે કટકાની ભાષામાં કહી નાખે છે : ‘ગુજરાતી કવિતા સાહિત્યવાજ્ઞય મોટે ભાગે માનવીના વ્યક્તિજાત અને કીટ્ટ્યિક અનુભવના આ સાંકડા વર્તુળમાં જ ચિત્રો ચીતરે, ખીલવે, લઘવે, મઘવે છે. તેમાં આ બનાવો, ભાવો, હર્ષશોકાદિ ચવાઈ ચવાઈને કૂણ થઈ ગયેલ છે, - માત્ર આપણ

એતર

ગુજરાતીઓને તે હજી ‘કૂચા’ નથી લાગતા ! હજી આપણે ગુજરાતીઓ એ શતકોથી વાસી સાંકાને અખટ રસે ચાવી, ચૂસી માણી રહ્યા છીએ !’ (ન. ક. વ્યા. ૧૭૨)

‘આનો અર્થ એવો કે ગુજરાતી સર્જકે પોતાની કિતિજો વિસ્તારવી જોઈએ. માત્ર આપણા સાંકડા વર્તુળના નમૂનાઓને આધારે સંતોષ, અતિસંતોષ માનવાની આદત ખરાબ છે. સાહિત્યિક પ્રતિભાઓને જૂગળાવનારી વાત આત્મરતિમાંથી પાંગરે છે. આવી રતિને તો બ. ક. ઠાકોર ભાંડે જ ‘પરંતુ વાદાવાદી અને ચડસનો પારો ચડતાં લેખકો આગળ વધીને અંધવા આંધળિયાં કરીને, કે પછી એકદમ ટોચે ચડી બેસવા મથતી એક બે મહેપણાઓના જાણ્યેઅજાણ્યે શિકાર બનીને, દાયકાદાયકાને ગાળે નવા યુગ જોવા માંડે, અંદે લગભગ દરેક જરા નવી ઝળકવાળી કૃતિના પ્રકાશનની સાથે આ તો નવું પ્રસ્થાન મંડાય છે એવો શોર મચાવી મૂકે, ત્યારે તટસ્થ અને જવાબદારીનો ધર્મ સમજતા અભ્યાસીઓને લાગ્યા વગર ન રહે કે હવે તો હદ વટાવાય છે.’ (ન. ક. ૫)

આવી પરિસ્થિતિમાંથી બચવા માટે ગુજરાતી કવિતાએ - સાહિત્યે વિશ્વસાહિત્યનો વારસો ઝીલવો જોઈએ એવી સ્પષ્ટ ભલામણ બ. ક. ઠાકોરે વીસમી સદીની શરૂઆતના દાયકામાં કરી હતી. અંગ્રેજી દ્વારા ‘ગ્રીક, લેટિન, સ્પેનિશ, ઇટાલિયન, ફ્રેન્ચ, જર્મન, રશિયન, ફારસી, હિબ્રુ, ચીની, જાપાની’ સાહિત્યને પામી શકાય. એટલે કૃપમંડૂકતાને અશક્તિ ગણવી પડે; બીજા સાહિત્યમાં રસ લેતાં શીખવું જ જોઈએ. ગુજરાતી અને ભારતીયાંસર્જકો જો પોતાનાં ધોરણો ઊંચાં બાંધે તો પોતાની રચનાઓની કક્ષા પણ ઊંચી આવી શકે. આપણા જ જમાનામાં કવિતા કે સાહિત્ય કૃતિઓ સામાન્ય કક્ષાની લખાય છે એવું નથી. પંડિત યુગમાં પણ એવી કવિતાઓ લખાતી હતી. બ. ક. ઠા. એવા કવિઓને ‘તડતડિયા’, ‘કીડિયાં મકોડિયા’ કવિઓ તરીકે ઓળખાવે છે. જેમનામાં કવિપ્રતિભા ન હોય એવા લોકો ઇતિહાસ, નિબંધ, અનુવાદ તરફ કેમ વળતા નથી એ પ્રશ્ન આપણી જેમ એમને પણ થાય છે. પણ ધારો કે કવિતામાર્ગના પ્રવાસી બન્યા હોઈએ તો પછી જાતે જ ટીકાકાર બનવું પડે, સારાસારા કવિઓ વાંચવા પડે, એટલે બ. ક. ઠાકોર કોઈ પણ જમાના માટે કહે છે : ‘જે સાહિત્ય અને જે પ્રજાહજી નબળાં છે, તેને પારકાની બીક લાગે, પરાયાથી તે અભડાતાં હોય એવું વલણ દેખાડે અને લાભ લે તે પણ છાનોછૂપો, તેમ રખે ને કોઈ અમારી સ્વતંત્ર શક્તિ વિશે અવળું ઘારી લે એવા સ્પષ્ટાસ્પષ્ટ સંકોચથી.’ (ક. શિ. ૧૬)

સ્વાભાવિક છે કે બ. ક. ઠાકોર લોકપ્રિયતાને બાજુ પર મૂકીને ચાલે; લોકપ્રિયતાને કમાડ દેખાડનારા આ બુદ્ધિગે આક્રોશપૂર્વક કહ્યું હતું : ‘લોકપ્રિયતાની ખ્યાસી કલમો એવી એવી વસ્તુના અનેકાનેક અપચિત્રો ચિત્રે છે અને ફુલાઈફુલાઈને સાહિત્યવ્યોમને ટેકાવનારં ઘાંભલા પોતે જ હોય, એમ અડગ ને અક્કડ ઊભી રહે; વળી તે પોતાનાં મળતિયાં વાદિત્રો આદિને આગળ પાડે છે, સાચા સાહિત્યચંદ્રો સામે સહુની જેમ વર્તે છે, અને ઉજળાં ઉજળાં માનસસરને પણ વલોવી વલોવીને ડહોળી નાખે છે.’ (ક. શિ. ૫૪)

બ. ક. ઠાકોરના સાહિત્યનું અર્પણ અન્ય સ્વરૂપોમાં ખાસ નથી, પરંતુ તેમણે એક જુલાઈ - સપ્ટેમ્બર, ઓક્ટો. - ડિસેમ્બર ૧૯૯૩

મહત્વની કામગીરી ગુજરાતી કવિતાના લેને બજારી. ગુજરાતી કવિતાના સન્દર્ભે તેમણે સિદ્ધાન્તો સ્થાપ્યા ઉઘાડ્યા; કવિતાના ગુણદોષની ચર્ચા સરખી રીતે થાય એ માટે કાવ્યનું એક એક પદિત લઈને, એક એક શબ્દ લઈને પૃથક્કરણ કરી બતાવ્યું; ગુજરાતી કવિતામાં ભલે તેમણે આજ પ્રવર્તાયે પછ તેમણે તો એમ જ કહ્યા કર્યું હતું કે 'ચાર આઠ કાનની સવા તણે આખી ગુજરાતી ધણપ્રવૃત્તિ' અને તે નકાર્યું; કવિતાનો ઇતિહાસ સરખી રીતે લખવા માટે સંપાદનો જોઈએ, એ માટે તેમણે 'આપણી કવિતાસમૃદ્ધિ'નું સંક્ષેપ્ત કરી આપ્યું. ગુજરાતી કવિતાના લેગને સૂંધી સૂંધીને તેઓ ખૂદી વળ્યા હતા. એ રીતે તેમણે રામનારાયણ પાઠક અને મુંદરમૂની ઐતિહાસિક કાવ્યવિવેચના માટેનો સન્દર્ભ રચી આપ્યો હતો. કોઈ પણ જમાનાને, સંસ્કૃતિને 'પરમત સહનની જરૂરિયાત' પડતી જ હોય છે એવું કહેનારા બ. ક. ઠાકોરની અસંધિષ્ણુતાના નમૂનાઓ તો ઘણા થઈ શકાય; દયારામની જેમ તેમણે પણ 'વજ્રમતિ, કાણા'ની ગાળો આપી છે; સંગીત તત્ત્વ, ગેયતાએ કવિતાને વજ્રસાક મૂકી છે એવી તેમની માન્યતાથી કેટલા બધા કવિઓને તેમને હાથે અન્યાય થયો છે, 'સંગીતની વેચાણ ગુલામડી જેવી ગરીબ બીચારી ગુજરાતી કવિતા' કહેવાની એક પણ તક તેમણે જતી કરી નથી. સંગીતને કારણે કાવ્યના પોત મહામહિયુષ્ય થઈ જાય છે એવું તે કૃત્તાથી માનતા હતા. એવા પોતથી લોકો કવિતા પ્રત્યે આકર્ષાવાના. પણ બ. ક. ઠાકોર એટલું તો સ્વીકારતા હતા કે કવિતાના સફલ્યોની સખ્યા વધવી જોઈએ, તો જ કવિત્વનો વિજય શક્ય બને છે.

સાંપ્રત સમયમાં તો પડિતોને એકબીજાનું વાંચવાનો સમય મળતો નથી, કદાચ ઇચ્છાશક્તિનો અભાવ પણ પ્રવર્તતો હશે. પણ બળવંતરાય એવા જમાનામાં જીવતા હતા જ્યાં લોકોને એકબીજાનો છોછ ન હતો, આજો દઈને પણ એકબીજાને વાંચતા હતા; પછી રમણભાઈની લર્કઠ જેવા નરસિંહરાવની કવિતાને પ્રેમાર્નદ કરતાં પણ ચક્રિયાતી જાહેર કહે તો એની જાહેરમાં ટીકા કરનારા બ. ક. ઠાકોર પણ હતા. પોતે વિવેચક, સંપાદક હોવા છતાં છાપરે થકીને કહી દેતા હતા કે 'કવિઓનું ભાગ્ય કવિઓ પોતે જ સર્જે છે, વિવેચનાની મગદૂર શી કે અકવિને કવિ ઠરાવે, કવિને કવિ લેખે ઓળખવા પણ ન દે.'

અકવિને કવિ ઠેરવતી વિવેચનાની તો કોઈને જરૂર પડવાની નથી. સમૂહ માધ્યમોના આ દિવસોમાં લોકપ્રિયતાની વિભાવના બહુ જ અલંકૃત સ્વરૂપે, છાંવેલી આપણા બધા ઉપર રાજ કરતી હોય છે, ભલે એનાં રાજ બહુ ઓછા સમય માટે તપતાં હોય; એ પણ પેલા તક્ષકાડિયાઓની કવિતાની જેમ વિસરાઈ જવાની. પરંતુ ઠરી પ્રશ્ન થાય - આવી સૂક્ષ્મજવાણા કવિને હાથે કેટલાં બધાં પ્રાસંગિક સોનેટ લખાયાં? કાળની ગતીમાં એ ઠટાઈ ગયાં; એમનામાંથી પાઠ અનુગામીઓએ કેમ ન લીધો?

- શિશિર પંચાલ

શિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્રનાં પ્રકાશનોં

સુરેશ જોષી સંચય : સં. શિરીષ પંચાલ * જયંત પારેખ

(કાચું પૂઠું ૧૦૦/-, પાકું પૂઠું ૧૨૫/-, ડિલક્સ ૧૫૦/-)

શોધ નવી દિશાઓની : સં. શિરીષ પંચાલ * જયંત પારેખ

(નવમા દાયકાની સાહિત્યસમીક્ષા ૪૦/-)

કાવ્યવિવેચનની સમસ્યાઓ : શિરીષ પંચાલ ૪૫/-

સંવાદ પ્રકાશનનાં નવાં પુસ્તકો

મરણોત્તર : સુરેશ જોષી ૨૦/-

સ્ટીફન ત્સ્વાઈગની વાર્તાઓ-૧ : અનુવાદ-શિરીષ પંચાલ ૨૫/-

ગુજરાતનાં લોકવાયો : હસુ યાશિક ૧૦/-

સંવાદ પ્રકાશનનાં આગામી પ્રકાશનોં

મસ્તકની અદલાબદલી : ટોમસ માન અનુ. સનલુ ભક્ષ

સ્ટીફન ત્સ્વાઈગની વાર્તાઓ-૨, અનુ. શિરીષ પંચાલ * શરીફા વીજળીવાળા

ધનુષ પરથી સનનનૂ સં. શિરીષ પંચાલ (નવમા દાયકાની કવિતા)

નવમા દાયકાની ટૂંકી વાર્તાઓ : સં. હિમાંશી શેલત

ગુજરાતી વિવેચન વિભાવનાઓ સં. શિરીષ પંચાલ * સુભાષ દવે * રાજેશ પંડ્યા

ગુજરાતી વાર્તા સંચય ૧-૨ સં. શિરીષ પંચાલ * જયંત પારેખ

ગુજરાતી કવિતાસંચય ૧-૨-૩

(સં. જયદેવ શુક્લ * શિરીષ પંચાલ * નીતિન મહેતા * રમણ સોની * જયંત પારેખ)

શિતિજ પરિવાર અને એતદ્ પરિવારને ખાસ વળતર

સંપર્ક : સંવાદ પ્રકાશન

મુદ્રત્સુ પંચાલ ૨૩૩, રાજલક્ષ્મી, જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા ૩૯૦ ૦૧૫



41278

અનુક્રમ

એતદ્ જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર, ઓક્ટોબર ડિસેમ્બર ૧૯૯૩

ગુજરાતના લોકવાદ્યો	હસુ યાત્રિક
ટોની મોરીસન	
બ્લેક અમેરિકન સાહિત્યના ઉદ્ગાતા	ડૉ બારતી પરીખ
ઉત્પલ દત્ત સાથે એક મુલાકાત	સમિક બદોપાધ્યાય
તત્સૃત કાવ્યસિદ્ધાંતોનું	
પરીલક્ષ વિસ્તરણ	જયત કોઠારી
સાહિત્યકૃતિના ભાવન	
અકલનના કેટલાક પ્રશ્નો	શિગીષ પચાલ
પ્રશ્નચર્ચા	કનુ મુખાવકર
૧ ઉમે	શિરીષ પચાલ
શન તારીખ ૭ ૨ ૮૪)	

૧૫ દિવસ : આ પુસ્તકે વધુમાં વધુ ૧૫ દિવસ
માટે સળી શકાયો.

[illegible]

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ સંચાલિત

શ્રી ચી. મ. અયાસય, નવરંગપુરા

ਅਮਰਿਕਾ 3੮੦ ੦੦੬

41278

સ્મેતદ્, વર્ષ ૧૦-૧૪, ૧૯૯૬
સી ૧૯૯૩

41278

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ અંચાલિકા
અમદાવાદ - ૯

રસિક મુખ સુંબીએ, વળગીએ, બુંબીએ,

આજ તો લાજની દુહાઈ છૂટી.

થોડાંક પદો કૃષ્ણને સંબોધન રૂપે છે. એમાં કૃષ્ણને વસંત રમવાનું અને હોળી ખેલવાનું નિમંત્રણ છે, કૃષ્ણને કાંકણિયા ધડાવવાનું કહીને કરેલ લાડ છે, અને કૃષ્ણ અને કટાક્ષ અને પડકાર પણ છે :

જળવંત જાણ્યા રે જાણ્યા,

ભેરુ જીડે તેડાવ્યા ?

અમ જાણ્યા દેખી શું બીન્ધા ?...

અમ હથિયાર સુખાન્ધનના,

જાખીલ-ઝુલાસે દુખારી,

જાજાલનાં તેવતેવડામાં સંભામે કિમ જાશે ?

અને જોખી કૃષ્ણને હાર મનાવે છે.

આ પદોમાં એક અમંસભર ધંકિત મળે છે તે નોંધપાત્ર લેખકે : કૃષ્ણ-જોખી હોળી ખેલતાં 'જહાર માંહે સરખાં યાએ.'

થોડાંક પદો જોખીની રૂપચતોક્તિ એવાં છે અને એમાં એની અભિલાષા વ્યક્ત થઈ છે - મનમતા શણગાર સજીને કૃષ્ણ સાથે હાસવિહાસ કરવાની, એની સાથે હોળી રમવાની, આહિન લેવાની, વહાલા આરણ તાચવા-ચાવાની, ચાલત વસાડવાની વગેરેવગેરે.

લેઈ શકાય છે કે વસંતનાં પદોમાં સામગ્રીનું અને નિરૂપણરીતિનું વૈવિધ્ય છે. થોડાંક પદો રચનાકળાની દૃષ્ટિએ પણ ખ્યાત ખેંચે છે. રચનાકળાની દૃષ્ટિએ ખ્યાત ખેંચતા એક પદનો ઉલ્લેખ કરી લઈએ. અમલ આપણે 'રડા' શબ્દના પુનરાવર્તનથી રચાયેલા એક પદનો ઉલ્લેખ કર્યો હતો. આ પદમાં 'રાતા' શબ્દ સંકલનશીલ સમૃદ્ધ છે : કામિનીના હાથના નખ રાતા, અખીલન્યુકાલ રાતા વગેરે પણ આ પદમાં અમરૂપિત એ ૬ કે છેલ્લી કડીમાં 'રાતા' શબ્દનો અર્થ કરી જાય છે :

કુખગુજી રાતા કામિનીએ, કામિની રાતી કૃષ્ણગુણે;

સરખેસરખાં બેઠુએ રાતાં નરસિંમે રાતો હરિચરણે.

અહીં 'રાતા' એટલે અનુરક્ત. કાન્ધ જાણે ર રાગમાંથી અંતરભાવના ઐશ્વર્યમાં સરકે છે.

કૃષ્ણ ગોપીઓને રાસ રમાડે છે એ પ્રસંગને અનુલક્ષીને રચાયેલાં સો બેટલાં પદો મળે છે. આ રાસ રમાય છે રાસની રાત્રિએ—મધ્યરાત્રિએ, જમુનાતીરે વૃન્દાવનમાં. કૃષ્ણ વાંસળી વગાડે છે અને ગોપીઓ પતિ-સુતને મૂકીને તથા સાસુનણ્હની લગ્ન તણને ધરમાંથી નીકળી પડે છે. એ આબૂષણો સજે છે તે સંભ્રમમાં જીલટાં આબૂષણ પહેરાઈ જાય છે—કાને તુપૂર, પગમાં કુંડળ વગેરે. પ્રસંગનો આવો સંદર્ભ થોડાં પદોમાં છે પણ મોટા ભાગનાં પદો રાસક્રીડાને વર્ણવે છે.

રાસક્રીડાનાં વર્ણનોમાં ગોપીઓનાં આબૂષણોનાં ટૂંકા વર્ણનો આવે છે જે પરંપરાગત છે. કવચિત કૃષ્ણનાં આબૂષણોનાં સ્વરૂપ ચિત્રણો પણ છે, એક સ્થાને ગોપીનું થોડુંક લાક્ષણિક ચિત્ર મળે છે—વાંકે અંબોડો, વાંકાં વેણુ વગેરે.

રાસક્રીડા એટલે મંડલાઠાર ગોઠવાઈને કરાતું સમૂહવૃત્ત. કોઈક પદોમાં શામળિયો ને સ્વામા—રાધા-માધવના રાસનો ઉલ્લેખ છે, પણ મહુધા કૃષ્ણ અને ગોપીઓના રાસ વર્ણવાય છે. કૃષ્ણ અને ગોપીઓ ઠાઠ વાળીને, તાળી દઈને કે કંઠે પરસ્પર હાથ મૂકીને રાસ રમે છે. લમરી લે છે અને હમચી ખૂંદે છે. વાંસળી તો ખરી જ, તે ઉપરાંત તાળ, પખાવ, મૃદંગ વગેરે વાદ્યો વાજે છે. કોઈ ગોપી ગાય છે, કોઈ તાળ વગાડે છે. રાસક્રીડામાં ગોપી-ઓના હાર તૂટે છે, અને પોતાના વસ્ત્ર કે શરીરનું લાન રહેતું નથી. મસ્ત-પણે ઉન્મત્તપણે રાસ રમાય છે.

આ રાસક્રીડાનો પ્રભાવ કેવો છે! ચંદ્ર અને તારાગણ સમેત આખું પ્રજ્ઞાંક સાથેસાથે ધૂમે છે. ખીજી રીતે, ચંદ્ર આ રાસ જોવા અટકી ગયો છે અને હ માસની રાત્રિ સર્જાય છે. આ રાસક્રીડાથી મુનિઓનું ખ્યાન ચલિત થાય છે. ઇન્દ્ર ને ચૌદ લોક જોવા ભેગા થાય છે, દેવતાઓ કુંડુકિ વગાડે છે અને પુષ્પો વરસાવે છે. દિવ્ય છે આ રાસક્રીડા.

આ રાસક્રીડાના સાક્ષી તરીકે નરસિંહ પોતાની જાતને અનેક પદોમાં ઉલ્લેખે છે. પોતાની જાતને એ દિવેટિયો પણ કહે છે. પોતાનું પુરુષપણું મધુ, પોતે કૃષ્ણની અરણ્યરેણુમાં લોટી રહ્યા ને કૃષ્ણે એમને શરીરે હાથ ફેરવ્યો એમ કહે છે.

હીંગોળાનાં ને વસંતનાં પદો એના વિષયમાં મર્યાદિત રહેતાં નથી તેમ રાસનાં પદો પણ શંગારક્રીડા સુધી વિસ્તરે છે. આલિંગન, ચુંબન, હિર પર ધરવું વગેરે એટાઓ રાસક્રીડાની સાથે ગૂંથાઈને પણ આવે છે! વાત આટલે જ

અટકતી નથી, ગોપી અહીં કૃષ્ણને હાર પહેરાવે છે, જમુનાજળ લઈ આરો-
ગાવે પણ છે! ગોપી અખીલગુણાલ ઉડાડે છે ને ચૂમાન્નન્દનનો કાદવ માપ
છે એવી વર્ણનરેખા ક્યાંક સાંપડે છે, બાણે સાથેસાથે દોળી પણ ખેલાતી હોય.
રાસક્રોડ! કૃષ્ણનો શંગારક્રોડનો એક ભાગ છે અને ઠવિનો! નજર સમગ્ર
શંગારક્રોડ તરફ મઢાયેલી રહે છે એમ લાગે છે.

રાસક્રોડનાં વર્ણનો સીધાંસાદાં વર્ણનો છે—એના ઉપરકથવા જુદાજુદા
અંશોના ઉલ્લેખથી રચાયેલા, પણ એકજે રમણીય અલંકારચિત્ર આપણને
સાપડે છે :

* સ્વર ગોપી મરકતમાલા, બિમ મરકતમણિ ગોવિંદ.

* જયમ શશિવર ગગનમા વીંટિયો ચાંદણી,
ત્યમ હરિ વીંટિયો મળી રે ગોપી.

ત્રણ પદો રાસલોલા સાથે સંકળાયેલા એક રસિક સંવાદનાં મળે છે, જે
ભાગવતઆધારિત છે. કૃષ્ણનો વાસળી સાંભળીને દોડી આવેલી ગોપીએને
કૃષ્ણ કહે છે કે તમે બધાં, શા માટે આવ્યાં છો? આ કંઈ પતિવ્રતાને ધમ્
નથી. ગોપીએ કહે છે—તો પછી જાન કરીને વેણુ વચાડીને અમને વનમા,
શા માટે બેઠાલી? તારે માટે તો અધરાતે અમે અગાશે પરિવાર છોડ્યો છે
કૃષ્ણ રાસ રમવાનું ક્વીઠારી ગોપીઓનો આશા પૂરે છે.

ગોપીઓની ઉક્તિના બીજાં થોડાંક પદો પણ છે. એમાં રાસ રમવાની
અભિલાષા, કૃષ્ણ પ્રત્યેની આસક્તિ તથા એનો સાથેના વિહારનો આતંક
વ્યક્ત થયાં છે.

ભાગવતની રાસપંચામ્યાથી રાસક્રોડ ઉપરાંત કૃષ્ણગોપીવિહારનું પણ
આલેખન કરે છે. એમાં એક પ્રસંગ આવે છે. કૃષ્ણ પોતાને વધુ પ્રિય એવી
એક ગોપીની સાથે વિહાર કરવા નીકળ્યો પડે છે અને એ ગોપીને અભિમાન
થતા અતંકાન યઈ બાધ છે. કૃષ્ણવિરહથી બ્રાહ્મણ ગનેસો ગોપીએ કૃષ્ણને
શાપવા નીકળે છે. ગોપીઓનો બ્રાહ્મણતા જોઈ કૃષ્ણ પ્રમટ થાય છે.

અહીં જુદાંજુદાં ત્રણમાર પદોમાં આ પ્રસંગ, એના કોઈ કોઈ અંશ
લઈને વર્ણવાયો છે. અહીં નાકે નિર્મળ મેલી ધરાવતી ને સોળ શણગાર સમેલી
ગોપી કનકદીવંડો લઈ કૃષ્ણને શાપવા નીકળી પડે છે. આંસુ સારતી એ વૃક્ષ,
સરોવર વગેરેને કૃષ્ણની સાથે પૂછે છે. રસ્તામાં કંકુવરણાં નાનાં પત્રલાં પડેલાં
છે, પત્રલાંમાં પત્રનું ચિહ્ન છે એની નોંધ ગોપી લે છે. એક સરસ વ્યંજનાત્મક
ઉદ્ગાર પણ ગોપીના મુખમાં મુકાયેલો છે—“નિએ હરિ આપ્યા આ વનમાં,

‘જો જો કમોદની કૂલી !’ કૃષ્ણનું મુખ ચંદ્ર સમાન છે એવું આમાં સૂચન છે. ગોપીઓને કૃષ્ણ જેને મૂકી અંતર્ધાન થયા હતા તે ગોપી પણ મળે છે. ગોપીઓ કૃષ્ણ પર ધૂતારાપણાનો આદેશ કરે છે. જમનાતીર વગેરે સ્થળે શોધતાં ‘અહીં હરિ બેસતા’ ‘અહીં વાંસળી વગાડતા’ ‘અહીં કરમલડો ને ખીર ખાતા’ એમ પૂર્વપ્રસંગોનું આદર્ સ્મરણ કરે છે.

એક પદમાં જરા ત્રિલક્ષણ નિરૂપણ મળે છે, જે આમ તો ભાગવત આધારિત જ છે, કૃષ્ણને ખોળતી ગોપીઓ ‘કૃષ્ણ હે, કૃષ્ણ હે’ કરતી કૃષ્ણમય બની જાય છે, એવી કે કોઈ ગોપી વાંસળી વગાડે છે, કોઈ કહે છે કે મેં કાળી નાગ નાચ્યો, કોઈ પર્વતને જિંચે છે, કોઈ દાણુ મિથે મહીનાં માટ ‘ઢોળે છે. ગોપીઓની આ કૃષ્ણકીડાનું સમાપન એક માર્મિક ઉક્તિથી થાય છે - ‘કૃષ્ણ’ તો જાણને બેઠો રુદ્રધાને ચાલે ર.’

રાસકીડાનો સંકલ્પ ધરાવતું પણ લાક્ષણિક રીતે જુદું પડી આવતું એક પદ પણ અહીં મળે છે. એમાં રાસ રમીને આવતા કૃષ્ણનું વર્ણન છે - વાંસળી વગાડતો, નાચતો છોગાગો છેલ્લખીલો કૃષ્ણ ઘેર આવે છે, માથા પર મોરપિન્જનો મુગટ છે, કાને કુંડળ ઝળકે છે, ગળે શુંભળા હાર છે, પોતે હીને વાન છે ને વ્રજવનિતાઓ એને મોતીથી વધાવે છે. ‘જોવા સરખા’ હરિનું આ સાદું પણ આકર્ષક ચિત્ર છે.

રાસનાં થોડાંક પદો એની વિશિષ્ટ રચનારીતિથી ધ્યાન ખેંચે છે. ત્રણ પદો એવાં છે જે સાંકળીસ્વરૂપે ગૂંથાયેલાં છે, ‘અમને રાસ રમાડ, વહાલા’નો લયબંધ મનોરમ છે, અને ‘બાઈ મારી બહેનડીઓ’ ‘સખી સહેલીઓ’ એવી ધ્રુવાઓ ધરાવતું પદ તો લોકગીતની છટા બિભી કરી એ નરસિંહનું હોવા વિશે શંકા જગાડે છે.

૯. ગોપીસંદેશ અથવા ઉદ્ધવસંદેશનાં પદ

કૃષ્ણ મથુરા ગયા પછી વ્રજવાસીઓને માટે સંસ્વનનો સંદેશો લઈને ઉદ્ધવને મોકલે છે. ગોપીઓને એ કહેવડાવે છે કે એ જ્ઞાનદષ્ટિથી જુએ તો પોતે સર્વત્ર છે જ, ગોપીઓના હૃદયમાં પણ છે. ગોપીઓને જ્ઞાનદષ્ટિ અપતી નથી, એમને તો કૃષ્ણનો પ્રેમ જ જ્યેષ્ઠ છે અને કૃષ્ણ પ્રત્યક્ષ ન હોય તો એમને તુરિત થાય એમ નથી. ઉદ્ધવ સાથે જો કહેવડાવે છે કે કૃષ્ણ એક વાર આવી અમને રાસલીલા રમાડે.

ભાગવતના આ પ્રસંગને વિષય કરીને શુજરાતીમાં ઉદ્ધવસંદેશનાં ધણાં કાવ્યો રચાયાં છે. નરસિંહને નામે આવી કોઈ લાંબી રચના મળતી નથી, પણ દશપંદર

છૂટાં પદો મળે છે. એમાં મુખ્યત્વે ગોપીઓની વિરહવેદનાનું આલેખન મળ્યું છે. સ્વરસ્ય નધાં પદો મુઠાયેલાં પણ છે ગોપીઓને મુખે.

એક પદમાં કૃષ્ણના મધુરાગમત વેળાની જ ગોપીની લાગણીઓ વ્યક્ત થઈ છે. કૃષ્ણને એ વિનંતી કરે છે કાં તો અમને સાથે લઈ જાઓ, અરસ અમારા પર રથ ખેડીને જાઓ. તમારા વિના અમારી સંભાળ કોણ લેશે ? તમે અમને સોળગીને કેમ જાઓ છો ? પદના બાકીના ભાગમાં, અલગત, કૃષ્ણ ચાંચ્યા તથા પછીની ગોપીની વિષાદભરી મનઃસ્થિતિનું ચિત્ર છે. એ સખીને કહે છે કે હવે આભરણ કઈ રીતે સજી ? એને જોનારા તો ચાંચ્યા તથા.

એક પદમાં ઉદવ ગોકુળમાં આવે છે ત્યારે ગોપીઓની લાક્ષણિક પ્રતિક્રિયા વ્યક્ત થઈ છે. એ કહે છે કે ઉદવ એકસો આવે છે, આપણે બધાં મેત્રાં થઈને એને મારીશું. કૃષ્ણનું લૂણું આધાસન ગોપીઓને ગિલકુલ સ્વીકાર્યું નથી એનું સૂચન એમાં રહેલું છે.

ઉદવ સાથેના વાર્તાલાપનાં એટલેકે ઉદવને સંભોધાયેલાં બીજાં પદો, અલગત, મળે જ છે, એમાં ગોપી વીતી ગયેલા સુખના દિવસોને યાદ કરે છે — સવારે ત્રાસ દોડીને કૃષ્ણને દૂધ પાતાં, સાથે બેસીને જમતાં, કૃષ્ણ સાથે આંખમાં આમણી રમેલાં ને કૃષ્ણ કઈંબની ડાવામાં છુપાયેલા, કૃષ્ણે રાસ રમાડ્યાં ને ત્યારે નારહણ છમછમ નાચતા હતા વગેરે, આ ભાવનું પૂર્વપ્રસંગસ્મરણ આ વિષયનાં અન્ય કાવ્યોમાં પણ છે. ગોપીઓના વર્તમાન વિરહદુઃખને એ તકરતા અર્પે છે અને એનો મધાર્થતા પ્રતીત કરાવે છે.

ઉદવ પાસે ગોપીઓ પોતાની વર્તમાન કટુણુ મનોદશાની કથા પણ કહે છે — ઘરમાં ધનું છુ ને આંગણે આનું છું. માળિયે ચડીને જોઉં છું કે કયાંય કૃષ્ણ આવે છે ? જે દિવસના નાચ તથા છે તે દિવસથી અમે રોજરોજ અમારાં દેહ ત્રાણી રહ્યા છીએ. ગોપીઓના વિરહદુઃખની પરાકાષ્ઠા એમાં દેખાય છે કે એ હિમાલે ત્રણવા જવાની, જનમના જોગી થઈને વેણાજતાર લઈને ફરવાની મુઠા વ્યક્ત કરે છે. (શિષ્ટીના વિરહમાં ગૂરતા વિવેચન દર્શી પેટા ૧.)

ગોપીઓ કૃષ્ણને કહેવડાવે છે કે એ અમને વિષ પાઈને કેમ ન તથા ? ત્રાસ કરે છે કે ‘જીવે દેને રે જોવા આવ્યો રે, કે મૂઆ પછી લેજો સંભાળ.’ પ્રાપવાણી સંભળાવે છે કે ‘કહાન્યા રે વારી જવલણી ભણી, જનતમાં ફો નહીં ત્રાસ પાણી.’ વળી, કુરુક્ષેત્રમાં આવીને મળશે એવા એના વચનની યાદ અપાવડાવે ૧. ગોપીઓનું વિરહદુઃખ, આમ, ઉદવ સમક્ષ પૂંટાવું આવે છે.

કુળબને સંદેશો પણ ગોપીઓ મોકલાવે છે — હરિ-ચીરો હાથ આવ્યો છે

તેની સંભાળ રાખજો, સેવા બળવજો, એને ઝાઝા જગાડીશ નહીં, એનું ક્ષમાન અંગ કરમાશે. ગોપીઓની કૃષ્ણપ્રીતિ જેવી તો ધનિષ્ઠ છે એ આ પરથી સમજાય છે.

કૃષ્ણને ઉદ્દેશાયેલાં પણ કોઈક પદો મળે છે. એક પદમાં ગોપી કૃષ્ણને ભલામણ કરે છે - મથુરાનગર દેખાવડું પણ ધૂતાડું છે, એને જોવા ન જશો. ત્યાંની નારીઓ મીઠાબોલણી છે, એમની સાથે વાત ન કરશો, મામાજીના મહેલમાં જમવા ન જશો, એ ઝેર આપશે, મામાને મારીને વળતે પગલે પાછા ફરી જશો. ગોપીનું હૃદય કૃષ્ણ માટે જેવી આત્મીયતા અનુભવે છે એનું આ હૃદયરૂપશીલ ચિત્ર છે.

કૃષ્ણને ગોપીઓ ફરિયાદ પણ કરે છે કે તમે તો ઘણા કઠણ થયા. મથુરા બંધને કાગળનો કટોક પણ ન લખ્યો. કુળજ સાથેના સંબંધ અંગે ટોકાર કરે છે કે એ કાળો કૃષ્ણડી સી શો લટોકા કરતી હતો? હલકા સોઠ સાથે બટકવું તમને શોભણું નથી.

એક પદમાં ગોપીઓ વિચારે છે કે કૃષ્ણ હવે પાછા ન આવે, ન જ આવે. મથુરામાં એને મોહિની નાર મળી છે, એને જોકુળમાં કેમ ગમે? જોકુળમાં એ ગોવાળિયા હતા, કાળો કામળો ઝોઢતા, હવે એ મથુરાના રાજા બન્યા છે, વિવિધ પ્રકારના વાધા પહેરવા મળે છે ને શાલકુશાલા ઝોઢવા મળે છે. જોકુળમાં આવે તો ગાય દોહવી પડે, એ કેમ આવે?

ગોપીસંદેશનાં આ પદો વિરહને અનુપમે સ્મરણ, પ્રતીક્ષા, રીસ, રોષ, કટાક્ષ આદિ વિવિધ ભાવોને વાચ્યા આવે છે અને રમણીય બને છે.

૧૦. શંકારનાં પદ

અત્યાર સુધી જે વિવિધ વિષયનાં પદોની આપણે વાત કરી તેમાંથી ઘણાં પદો - હીંડોળાનાં, વસંતનાં, રાસનાં, જમનાબળ ભરવા જવાના પ્રસંગનાં વગેરે - બહુધા શંકારનાં પદો હતાં એ આપણે જોયું. આ પદોને આપણે અલગ પાઠ્યાં તે એમાં કોઈ ચોક્કસ પ્રસંગ કે પરિસ્થિતિનો સંદર્ભ હતો તે કારણે. હજુ બીજાં પાંચસો ઉપરાંત શંકારનાં પદો રહે છે તેમાં પણ કેટલાંક પદજૂથો નજરે પડે છે - ઝાંઝરનાં પદો, ચાંદલાનાં પદો, વાંસળીનાં પદો વગેરે. પરંતુ આ બધાં કૃષ્ણગોપીના પરસ્પરના આકર્ષણનાં નિમિત્તો છે અને ઘણી વાર એની સાથે બીજાં નિમિત્તો પણ જોડાય છે - મુખનો મરકલડો, આંખનાં આળા, રૂપશીલ્યગાર, અંગવિલાસો વગેરે. ઝાંઝર કે ચાંદલો કેન્દ્રવર્તી વિષય રહે છે એનો પ્રભાવ વર્ણવાયે એવું ભાગ્યે જ બને છે. પદના આરંભે ઝાંઝર કે ચાંદલાનો ઉલ્લેખ થઈ બધે પછી કાવ્ય સામાન્ય કૃષ્ણગોપીપ્રીતિનું, એમની